

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)

TESI DI LAUREA

in Audiovisual Translation

Il Polari, la lingua segreta della comunità LGBTQ+ e le sfide del sottotitolaggio di due prodotti audiovisivi in Polari: “Bruce Eves in Polari” e “Putting on the Dish”

CANDIDATO

Giulia Casadei

RELATORE

Rachele Antonini

CORRELATORE

Delia Carmela Chiaro

CORRELATORE

Isabella Carini

Anno Accademico 2020/2021

Terzo Appello

Indice

Introduzione

1. Capitolo uno: il Polari

- 1.1. Il Polari e i suoi parlanti
- 1.2. Storia, origini e formazione del Polari
- 1.3. Caratteristiche struttura e intonazione del Polari
- 1.4. Usi e significati

2. Capitolo due: Omosessualità e Polari nella storia

- 2.1. L'omosessualità dall'antichità alla prima guerra mondiale
- 2.2. L'omosessualità negli anni Venti e Trenta
- 2.3. L'Omosessualità durante la seconda guerra mondiale
- 2.4. Gli anni Cinquanta
- 2.5. L'omosessualità negli anni Sessanta
- 2.6. Il Polari fra gli anni Cinquanta e Sessanta
- 2.7. Gli anni Settanta, Ottanta e Novanta
- 2.8. La scomparsa del Polari

3. Capitolo tre: Polari in uso

- 3.1. Julian e Sandy
- 3.2. La censura negli anni Sessanta
- 3.3. Dopo *Round the Horne*
- 3.4. Il Polari delle Sisters of Perpetual Indulgence
- 3.5. Il Polari in tempi più recenti
- 3.6. Il Polari nella musica

4. Capitolo quattro: Audiovisual translation e sottotitolaggio

- 4.1. *Audiovisual translation*
- 4.2. *Multimodality* nella traduzione audiovisiva
- 4.3. Categorizzazione dei sottotitoli e dei loro parametri

- 4.4. Difficoltà nella creazione dei sottotitoli
 - 4.4.1. La traduzione in senso generale
 - 4.4.2. Lo script nei prodotti audiovisivi
 - 4.4.3. Le limitazioni di spazio e tempi nei sottotitoli
 - 4.4.4. Difficoltà linguistiche: slang e dialetti
 - 4.4.5. Difficoltà linguistiche: turpiloquio
 - 4.4.6. Difficoltà linguistiche: lo humour
 - 4.4.7. Prodotti audiovisivi multilinguistici

5. Capitolo cinque: *Putting on the Dish* e *Bruce Eves in Polari*

- 5.1. Bruce Eves in Polari
- 5.2. Putting on the Dish

Conclusioni

Bibliografia e sitografia

Link e approfondimenti

Introduzione

Il presente elaborato finale nasce da una proposta di tirocinio da parte dall'Associazione Concorso, che ogni anno organizza il Concorso Film Festival. Nato nel 2002 a Pontenure, in provincia di Piacenza, il Concorso Film Festival è diventato nel corso degli anni un evento di fama internazionale votato alla ricerca e alla diffusione di cortometraggi e di opere di nicchia e poco conosciute. I cortometraggi vengono proiettati ogni anno alla fine di agosto al Parco Raggio di Pontenure, con la presenza degli autori e di una regia di professionisti del settore, che assegna al cortometraggio vincente l'Asino d'Oro.

Oltre ai film in concorso, vengono selezionati anche alcuni cortometraggi per le Rassegne Fuori Concorso. Nel 2021, una di esse era intitolata *After Babel*, dal mito della Torre di Babele e dall'opera di George Steiner *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction (Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione)*. Il tema della rassegna è il linguaggio e la sua mutevolezza e varietà. Il cortometraggio di cui mi sono occupata dalla rassegna *After Babel* è stato "Putting on the Dish" dei registi Brian Fairbairn e Karl Eccleston, prodotto nel 2015 nel Regno Unito. A questo si è aggiunto il documentario "Bruce Eves in Polari" di Peter Dudar, pubblicato nel 2018 dal Canadian Filmmakers Distribution Center (CFMDC), un distributore non profit di opere d'arte cinematografica e mediatica fondato nel 1967, che si specializza in opere indipendenti, dando in particolare la priorità a gruppi e comunità minoritari e sottorappresentati.

Questo elaborato è strutturato in cinque capitoli. Il primo capitolo presenta una descrizione di cosa sia il Polari, si cerca di trovare una definizione che possa fare giustizia a questa forma di linguaggio del tutto particolare e si delineano alcune delle sue caratteristiche principali e delle sue funzioni.

Il secondo capitolo contiene una digressione storica sull'omosessualità, con particolare attenzione a come venne recepita tra fine Ottocento e per buona parte

del Novecento, in particolare in Gran Bretagna. Contiene anche un accenno alla storia del Polari nel Regno Unito in quegli anni.

Il terzo capitolo tratta il Polari in uso, ovvero offre una rassegna dei momenti, degli eventi e delle opere in cui il Polari è comparso, sia in maniera più limitata, sia in maniera più estensiva. Nel quarto capitolo si propone un breve trattato sul sottotitolaggio e sulle sue difficoltà, e, infine, nel quinto capitolo si descrivono le sfide affrontate durante il sottotitolaggio del corto in Polari in “Putting on the Dish” e del film documentario “Bruce Eves in Polari”.

L’obiettivo che si intende raggiungere con il presente elaborato è creare un’analisi dettagliata del Polari dai punti di vista linguistico, storico e identitario, così come presentare un’analisi delle problematiche tipiche della traduzione audiovisiva e in particolare del sottotitolaggio in relazione al Polari.

Prima di procedere con l’elaborato, si ritiene necessario fare una breve premessa. Benché si sia cercato di trovare il maggior numero possibile di risorse inerenti al Polari, è bene tener presente che il massimo esperto nel campo del Polari è il linguista britannico Paul Baker, il quale si è occupato di questo argomento in numerose sue pubblicazioni che saranno dunque frequentemente citate nel corso dell’elaborato come opere di riferimento.

Capitolo Uno: Il Polari

1.1 Il Polari e i suoi parlanti

Il Polari è una forma di linguaggio segreta, principalmente parlata dalla comunità LGBT+ nel Ventesimo secolo fino agli anni Sessanta circa, a Londra e in altre delle più grandi città britanniche, dove era presente una consistente comunità gay. A seguito della decriminalizzazione dell'omosessualità, avvenuta per mezzo del *Sexual Offences Act* entrato in vigore nel 1967, il Polari, che era a quei tempi uno stratagemma linguistico utilizzato in segreto per evitare una condanna a causa del proprio orientamento sessuale e della sua espressione in pubblico, perse la ragione principale che ne rendeva rilevante l'esistenza. A partire dagli anni Settanta, infatti, il Polari perse in modo graduale la sua caratteristica di segretezza, diventando noto, anche se non parlato o compreso, a chi non era parte della comunità e andò al contempo incontro a un declino. Baker (2020) afferma che la sua scomparsa era completa già negli anni Novanta, quando le persone intervistate per completare la sua tesi, confermarono che, dopo aver raggiunto un picco di popolarità negli anni Sessanta grazie agli sketch radiofonici intitolati *Round the Horne* di cui si tratterà in seguito, che gli fecero raggiungere la notorietà anche al di fuori della comunità LGBT+, negli anni successivi non venne più utilizzato in maniera sistematica come in precedenza (Baker, 2020: 13).

Benché originariamente un fenomeno nato e sviluppatosi nel Regno Unito, in particolare, come si è già accennato, nelle grandi città come Londra, Manchester o Glasgow, in tempi più recenti è stato esportato in altri paesi anglofoni e è noto anche in Canada, Stati Uniti e Australia (Brougham et al. 2016).

Nonostante il Polari fosse utilizzato eminentemente da persone appartenenti alla comunità LGBT+, come afferma anche il linguista Paul Baker, definizioni quali “*gay language*” o “*homosexual language*”, utilizzate in maniera prevalente dai ricercatori negli anni Sessanta, non sono del tutto corrette, in primo luogo perché

una generalizzazione di questo tipo prevede una distinzione della società in categorie chiuse e ben definite, che male si accorda alla realtà dei fatti. Inoltre, presuppongono che una lingua possa essere associata in maniera biunivoca a un determinato gruppo di parlanti, cosa che non si può considerare vera per nessuna lingua, tanto meno per il Polari.

Il termine che meglio descrive il fenomeno Polari è *anti-Language*, o anti-lingua. Questa definizione consente di mantenere un maggiore distacco dal tentativo di definire se quella in questione sia effettivamente una “lingua” vera e propria, andando al contrario a concentrarsi sulle funzioni e sugli usi della lingua stessa (Baker, 2020: 17). Una “anti-lingua” è una forma di linguaggio che sorge a partire da un’anti-cultura, ossia quella di un gruppo di persone che si oppone alla cultura mainstream, di un sottogruppo sociale che reagisce in contrasto con la società tramite mezzi di resistenza passivi o talvolta anche ostili. Si tratta in particolare di sottogruppi che occupano posizioni marginali e precarie all’interno della società e che sono dediti ad attività spesso fuori legge (Montgomery, 1986. 113). Generalmente, un’anti-lingua condivide, almeno in parte, con la lingua madre, ossia quella della cultura mainstream, le forme e le strutture grammaticali, presentando tuttavia un vocabolario (parzialmente) differente (Baker, 2002:13). Nonostante ciò, essa non si limita a offrire ai suoi parlanti una semplice alternativa di vocabolario, ma incarna anche un atteggiamento di contrarietà, di opposizione e di scontro nei confronti della lingua da cui prende in prestito le strutture grammaticali (Baker, 2020:18). Difatti, secondo Halliday (1976), una anti-lingua esiste unicamente nel contesto di una *resocialisation*, un fenomeno che si manifesta nel momento in cui una minoranza si pone in opposizione a una determinata regola o a un determinato gruppo sociale che vengano considerati generalmente accettati e diffusi, ovvero la norma. Un’anti-lingua non si può definire unicamente come strumento linguistico e comunicativo, in quanto non solo contribuisce a definire l’anti-cultura a cui fa riferimento, ma funge anche da chiave d’accesso a quella stessa cultura, perché, permettendo di decifrarne il codice linguistico, consente di venire a conoscenza dell’anti-cultura, offre agli

appartenenti a uno stesso gruppo sociale un mezzo attraverso cui costruire la propria identità e di riconoscimento reciproco. Questo è particolarmente vero nel caso del Polari e dei suoi parlanti, poiché la loro anti-cultura si fondava su un orientamento sessuale e uno stile di vita che fino al giorno 21 luglio 1967 erano illegali nel Regno Unito. Tuttavia, il Polari era anche un mezzo di espressione artistica, culturale e politica, non solo un modo per dissimulare atti che fino ad allora erano considerati criminali (Baker, 2002: 14-15).

Nel cercare di definire il Polari e i suoi parlanti ci si trova di fronte a una serie di difficoltà di notevole rilevanza. Innanzitutto, non è facile trovare una denominazione specifica tramite cui riferirsi ai parlanti stessi, sia perché i parlanti erano eterogenei e con diverse identità, sia perché loro stessi non avevano un modo univoco con cui identificarsi. Ecco alcuni esempi delle espressioni con cui i parlanti di Polari si identificavano. C'era *omee-palones* o *homee-palones* o semplicemente *homee* / *omee* (e una ancora più ampia serie di alternative di spelling e abbreviazioni) che indicava uomini omosessuali, oppure *palone-omees*, che invece erano donne lesbiche. Ancora si possono elencare *versatile*, termine che rispecchia il nostro concetto di bisessualità, c'erano le *drag queen* e anche le persone transessuali.

Il termine con cui venivano definiti dalla società mainstream è *homosexual*, definizione che faceva riferimento in maniera esplicita ai contesti legale e medico, dove venivano percepiti come colpevoli di criminalità e affetti da una devianza sociale e mentale. In alternativa, il termine *queer* compariva in situazioni più informali ed era legato, come quello citato precedentemente, a un atteggiamento di disapprovazione, disgusto e allontanamento dalla norma, benché sia stato rivendicato dalla comunità LGBT+ a partire dagli anni Novanta, quindi ben oltre la scomparsa del Polari (Baker, 2020: 18-21).

Un altro fattore da tenere in considerazione quando si parla di Polari è il fatto che le ricerche fatte, principalmente quelle svolte da Paul Baker, si basano su interviste, racconti e ricordi di persone che entrarono in contatto con il Polari in

un modo o in un altro. Si basano quindi in gran parte su elementi personali e soggettivi, piuttosto che su veri e propri studi scientifici, e sono stati raccolti attorno agli anni Novanta, quando ormai il Polari non era più parlato correntemente da qualche decennio (Baker, 2020: 23-27).

Bisogna inoltre aggiungere che le situazioni d'uso del Polari e i suoi parlanti non erano a loro volta ben chiari e definiti. Non tutte le persone facenti parte della comunità LGBTQ+ parlavano Polari e le forme in cui veniva utilizzato da chi lo conosceva erano differenti. I parlanti di Polari sono infatti un gruppo eterogeneo, in cui le varie categorie interagivano tra loro, in parte anche grazie alla frequentazione degli stessi spazi ricreativi (Baker, 2002: 6-7) Baker ha infatti notato che gli individui intervistati per le sue ricerche riportavano informazioni differenti, assegnando per esempio significati diversi alle stesse parole. Benché infatti ci fossero elementi del Polari su cui tutti o la maggior parte dei parlanti si trovavano in accordo, in altri casi esistevano versioni contrastanti, ma non per questo si può affermare che una di esse fosse più o meno corretta di un'altra. Come osserva Baker:

When I began interviewing Polari speakers, I sometimes found that they gave conflicting reports, particularly when assigning meanings to words. [...] I had assumed that Polari words would have specific meanings that would have been known to all speakers. [...] [T]his was not the case. It wasn't that people were giving wrong answers, just different ones. And that suggests that the idea of a single, standard version of Polari isn't viable. While Polari speakers may agree on certain well-known words, it's unlikely that two speakers would agree on everything (2002: 11)¹.

Benché siano presenti notevoli differenze fra quello che i vari parlanti consideravano il Polari, ogni versione esistente è pienamente valida.

¹ Traduzione: Quando ho iniziato a intervistare i parlanti di Polari, ho scoperto che talvolta davano resoconti contrastanti, in particolare nell'assegnare i significati alle parole. [...] Avevo dato per scontato che le parole polari avessero significati specifici noti a tutti i parlanti. [...] Non era così. Le persone non davano però risposte sbagliate, solo risposte diverse. E questo suggerisce che l'idea di un'unica versione standardizzata di Polari non sia realistica. Benché i parlanti di Polari possano essere d'accordo su alcune parole note, è improbabile che due parlanti concordino su tutte.

1.2 Storia, origini e formazione del Polari

Fino a pochi anni fa non esistevano manuali che raccontassero la storia del Polari o che compilassero una grammatica. Baker, che si è a lungo occupato di questo argomento, ha cercato di stilare un resoconto il più possibile completo del Polari e del suo passato, ma, come afferma lo stesso linguista, non è stato facile, poiché per risalire alle sue origini si è dovuto andare indietro nel tempo di alcuni secoli e poiché mancano resoconti scritti dell'anti-lingua, in particolare a causa della sua segretezza e dell'illegalità delle pratiche a cui era associata (Zaltzman, 2019). Le origini del Polari non sono chiare e ben definite, in quanto questa anti-lingua è il risultato di una lunga serie di influenze che nel tempo hanno dato origine a un linguaggio, che, come già detto in precedenza, non solo veniva utilizzato da un gruppo di parlanti eterogeneo, ma che assunse diverse forme, senza fare a capo a una "forma standard". Sarà perciò difficile delineare con certezza assoluta quali furono le sue origini e quali influenze subì nel corso del tempo, prima di arrivare alle forme conosciute e parlate nel Novecento (Baker, 2020: 33).

Una delle più antiche influenze del Polari è il cosiddetto Cant, una lingua dotata di caratteri di segretezza, parlata dai criminali fra il Sedicesimo e il Diciottesimo secolo, nonostante le sue origini siano probabilmente precedenti di qualche secolo. Proprio poiché parlata da una porzione della popolazione ben specifica, gran parte del vocabolario di questa lingua fa riferimento ad attività criminali e descrive le varie tipologie di reati, fra cui *prigger of prancer* (*horse stealers*, ovvero ladri di cavalli), *jarkman* (*forger*, che significa falsario), oppure diverse strategie criminali, così come le varie pene se si veniva scoperti come *trining on the chats* (*being hanged*, ovvero l'impiccagione). Si può ben intendere, quindi, il legame con il Polari: l'omosessualità era un crimine e coloro che la praticavano erano criminali (Ibid).

Oltre al fatto che entrambe le lingue erano parlate da persone considerate dalla legge come criminali, un'altra influenza del Cant sul Polari sono le parole che quest'ultimo ha incorporato, oltre al modo di formare le parole, di cui alcuni

esempi sono i tanti vocaboli derivati dalla parole *queen* (*drag queen*, *bold queen*, *black market queen* o *BMQ*), *fake* (*fake riah*), o *omee* (*bevvy omee*, *bodega omee*)². Inoltre, il Cant ha influenzato anche le altre varietà linguistiche con cui il Polari è entrato in seguito in contatto (Taylor, 2007: 12).

Mentre i parlanti di Cant erano criminali nel senso più generale del termine, a partire dai primi anni del Settecento si distinse un gruppo di criminali in particolare, ovvero uomini dall'aspetto femminile e che avevano rapporti sessuali con persone del loro stesso sesso: i cosiddetti Mollies. Il nome deriva da quello dei loro luoghi di incontro, le Molly Houses, ossia locali e taverne semi-pubbliche, in cui si socializzava e si potevano incontrare potenziali partner sessuali. Le somiglianze dei Mollies con i parlanti di Polari non si limitano solo alle preferenze sessuali, ma anche al carattere tipico di anti-cultura, che sfruttava atteggiamenti esagerati e che ostentava la propria sessualità in un evidente rifiuto di aderire alla norma e alle leggi della società mainstream. Nelle Molly Houses avevano luogo diversi eventi che sfidavano la norma eterosessuale della società, fra cui i “*marryings*”, ovvero quando due uomini andavano in una stanza privata per avere rapporti sessuali o i “*lying in*”, che prevedevano un uomo che impersonava una donna durante il parto. Un fenomeno comune a Molly e Polari è il fatto che i parlanti di entrambe le lingue si chiamassero fra loro utilizzando pronomi e nomi femminili, fra cui anche il termine *queen*. Inoltre, similmente a quanto si può riscontrare per il Polari, anche il Molly ha un vocabolario molto esteso di parole che hanno a che fare con la sfera del sesso omosessuale e alla ricerca dei partner, oltre a condividere con il Cant alcuni termini relativi alla criminalità, in quanto, come già osservato, il Regno Unito nel Settecento annoverava l'omosessualità fra le devianze e i crimini (Baker 2020: 38-41).

² Traduzioni

Bold queen: una persona che esprime la propria omosessualità in maniera evidente e ostentata

Black market queen o *BMQ*: una persona gay non dichiarata

Fake riah: parrucca

Bevvy omee: alcolizzato

Bodega omee: commesso di un negozio

Fra il Diciottesimo e il Diciannovesimo secolo, compare il Parlyaree, considerato una naturale evoluzione di ciò che con ogni probabilità, già a partire dall'Undicesimo secolo, costituiva il Cant. Esistono diverse forme di grafie per indicare questa variante, ognuna delle quali corrispondente a una porzione del gruppo estremamente eterogeneo di individui che la parlavano, tutti appartenenti ai margini della società, fra cui circensi, attori, prostitute, vagabondi, con tratti in comune con la lingua della cultura rom, così come con l'italiano. Come il Polari, anche il Parlyaree era utilizzato sia come mezzo per mantenere la segretezza, sia come forma di riconoscimento e per creare dei legami interpersonali. Era inoltre una variante linguistica che come il Cant faceva riferimento alle attività pertinenti alla quotidianità e alle attività lavorative dei suoi parlanti. Alcune delle parole che si possono riscontrare anche nel Polari sono: *nantee (nanti)*, *omee*, *scarper*, *bonee* (che è molto simile a *bona* in Polari)³ (Ibid: 41-50).

Come già accennato nel paragrafo precedente, così come il Parlyaree, anche il Polari ha subito l'influenza della lingua italiana, con ogni probabilità dovuta all'arrivo in Gran Bretagna, verso metà Ottocento, di lavoratori italiani, che si sono uniti ai gruppi itineranti già presenti in precedenza nel paese.

Diversi studiosi si sono occupati del legame fra la lingua italiana e il Polari e vari sono i gruppi di parlanti, perciò bisogna tenere in considerazione la presenza di discrepanze nei resoconti che ne sono stati fatti. Tuttavia, il legame dell'Italiano con il Polari del ventesimo secolo è molto evidente, specialmente per un parlante di Italiano, e, come viene riportato da alcuni ricercatori, ci sono notevoli corrispondenze fra le due lingue, fra cui si possono indicare i numeri come *una*, *dooy*, *trey* o il termine *dinarly*, che ricorda fortemente la parola italiana "denaro" denaro (Hajek, 1990: 3-11).

³ Traduzioni

Nantee (nanti): niente, nessuno/a; *Omee*: uomo; *Scarper*: fuggire; *Bonee (bona)*: buono, bello, bene.

Come riportato da Baker, sono numerosissimi i termini che il Polari prende in prestito dall'Italiano, come si può notare dal vocabolario del Polari stilato da Hancock:

About two-thirds of Hancock's 109-word Polari lexicon appears to contain Italian-derived slang words. Some relate to sex – a *kerterver cartzo* is a venereal disease [...]. Other words relate to performance (*wallop*: dance, *fake the fatcha*: shave the face [...]), while *barkey* (sailor) suggests a link to the Lingua Franca (a form of language used by sailors around the Mediterranean) or the docklands (2020: 50-51)⁴.

È stato nei circoli teatrali che il Polari ha iniziato ad affermarsi in maniera più sistematica e veniva in questo caso utilizzato in primo luogo come linguaggio degli attori e solo in parte minore come linguaggio parlato dagli omosessuali, benché non mancassero fra le persone che si occupavano di teatro coloro che si consideravano gay. Inoltre, il legame del Polari con il mondo dello spettacolo raggiunge il suo apice con gli sketch radiofonici di Julian e Sandy negli anni Sessanta del Novecento.

Un altro settore nel quale il Polari ebbe diffusione fu il mondo della prostituzione, dove la sua comparsa si registra già a partire dal 1930 circa, con numerose parole che facevano riferimento alla sfera fisica, sessuale e della prostituzione, fra cui *charvering*, *go on the batter*, *rent*, e *steamer*⁵. I cosiddetti *Dilly Boys*, ragazzi giovani, dall'aspetto effeminato e che si prostituivano, parlavano Polari ed è probabilmente grazie a loro che il Polari per come lo conosciamo è un linguaggio dal forte contenuto esplicitamente sessuale e ricco di riferimenti al corpo (Baker, 2020: 56-67).

⁴ Traduzione: Circa due terzi delle 109 parole contenute nel vocabolario di Polari di Hancock sembrano avere radici nella lingua italiana. Alcune fanno riferimento al sesso - *kerterver cartzo* per esempio indica una malattia venerea. [...] Altre esprimono una azione (*wallop*: ballare, *fake the fatcha*: radersi [...]), mentre *barkey* (marinaio) sembra segnalare un legame con la Lingua Franca, una forma di linguaggio utilizzata dai marinai nell'area del Mediterraneo o nei porti.

⁵ Traduzioni:

charvering: prostituta

go on the batter: essere una prostituta in strada

rent: prostituta

steamer: cliente di una prostituta.

Come già descritto in precedenza, nonostante il Polari sia un fenomeno prevalentemente britannico, non mancano i legami con altre lingue ed è probabile che il legame del Polari con il mondo della marina si sia instaurato grazie ai migranti (italiani, per esempio) che si trasferirono nel Regno Unito per lavorare come performer di strada, e all'utilizzo di una lingua franca che permetteva ai marinai e ai passeggeri di comunicare nel più immediato ed efficace dei modi. Non mancano, infatti, corrispondenze fra il Polari e la lingua franca dei marinai, come *barca*, *mangia*, *parlamento* (nave, cibo, e conversazione) e così via e anche durante il Ventesimo secolo, periodo in cui il Polari viene sempre più associato all'omosessualità (Ibid).

Non va inoltre sottovalutato il legame del Polari con le grandi città del Regno Unito, Londra prima fra tutte. Non si può fare a meno di notare l'influenza del Cockney, un dialetto parlato dalla classe operaia dell'East End londinese, e in particolare del Cockney Rhyming Slang, che prevedeva l'utilizzo di espressioni che sostituivano parole che con esse rimavano e che ebbe un notevole successo nel Polari, probabilmente anche grazie alla difficoltà posta dal decodificarle e la rilevanza che questo fattore ha per la comunità LGBT+. Fra queste troviamo *Irish*, abbreviazione di *Irish jig*, per indicare una parrucca (*wig*) o *plates / plates of meat* che significa piedi (*feet*) o ancora *minces* (*mince pies*) per riferirsi agli occhi (*eyes*). Oltre al Cockney Rhyming Slang, anche il Back Slang, che consiste nel fare lo spelling al contrario di una parola, ha influenzato, seppur in parte minore, le modalità di formazione delle parole in Polari. Alcuni esempi di Back Slang in Polari sono *riah* per *hair* (capelli) o *ecaf*, anche detto *eke / eek* per *face* (volto) (Taylor, 2007:17-18).

Sono inoltre presenti diverse influenze dello Yiddish fra cui *kosher homie*, *schvartz homie*, e *nosh*⁶, probabilmente anch'esse acquisite a Londra e in altre

⁶ Traduzioni: *kosher homie*: uomo ebreo
schvartz homie: uomo cinese
nosh: sesso orale.

grandi città, dove, prima del secondo conflitto mondiale, era presente una consistente comunità ebraica (Ibid).

La seconda guerra mondiale cambiò notevolmente l'atteggiamento della comunità e delle forze armate nei confronti dell'omosessualità, che, seppur ancora illegale, divenne tuttavia tollerata o ignorata sia per quanto riguarda i rapporti sessuali fra i soldati, sia nelle rappresentazioni in drag per sollevare il morale delle truppe. Bisogna inoltre notare come diverse parole dell'inglese americano entrarono a far parte del Polari (*blowjob*: sesso orale, *fag* o *Mary*: gay, *naff*: cattivo, *glossies*: riviste), probabilmente per via delle relazioni fra i soldati americani e britannici (Baker, 2020:72-78).

La lunga lista di influenze che hanno contribuito alla formazione del Polari, nonché alla presenza delle molte differenze fra le varianti della stessa anti-lingua, può portare a pensare che come l'anti-lingua è ricca di sfaccettature, così l'identità di nessun individuo si può ridurre unicamente al suo orientamento sessuale. Questa osservazione aiuta a mettere in chiaro il motivo per cui il Polari, proprio come i suoi parlanti, non abbia una forma unica e definita ed è il risultato dell'unione delle influenze di diversi gruppi di persone, che condividevano, se non altro, la vita ai margini della società. Baker precisa infatti che come l'identità è come un puzzle costruito da tanti pezzi diversi, anche il Polari nel suo insieme è l'unione di tanti fattori diversi:

Nobody is ever just a gay. [...] And this is something to consider of all the people who spoke Polari. They were not just gay – they were lots of other things too. [...] This helps to explain to an extent how Polari evolved from so many other forms of language, although a key part of the puzzle is that many of its influences were on the edge of society in some way. Like gay men, the contributors to what became Polari were frowned upon to an extent. [...] For these reasons, the people in these groups developed ways of communicating with one another, of recognising one another, of strengthening their bonds and, where necessary, of protecting themselves from everyone else (2020: 81-82)⁷.

⁷ Traduzione: Nessun essere umano è unicamente definito dall'essere gay [...]. Questo concetto è da tener presente anche per tutti i parlanti di Polari. Non erano semplicemente persone gay – erano anche molto altro. [...] In questo modo si riesce in parte a spiegare il motivo per cui il Polari si è evoluto partendo da molte altre forme di linguaggio, anche se un elemento chiave è il

1.3 Caratteristiche, struttura e intonazione del Polari

In quanto anti-lingua, il Polari non ha una struttura formale, composta da regole di grammatica, pronuncia, vocabolario ben definite, ma, al contrario, si può notare che spesso si appoggia all'inglese e alle sue strutture e componenti grammaticali per la formazione di frasi e di discorsi, così come per i metodi di formazione di parole. Per esempio, la formazione delle parole in Polari avviene tramite le stesse regole derivative dell'inglese, fra cui l'aggiunta di suffissi come *-ed*, *-ing*, *-s* alla parola base. Inoltre il Polari si serve delle parole di classe chiusa inglesi, ovvero preposizioni, congiunzioni, verbi ausiliari e modali eccetera, benché di frequente vengano omesse nella conversazione in Polari, senza che si vada a comprometterne in maniera eccessiva la comprensione del significato. Esistono inoltre alcune espressioni fisse che mescolano inglese e Polari, mentre altre ancora sono completamente in Polari. È infine necessario tenere in considerazione che non è solo dalla lingua inglese che il Polari attinge, ma anche dal francese, con espressioni come *mais oui* o *la tout ensemble* (Baker, 2020: 109-115).

Benché per le espressioni più complesse il Polari scelga di sfruttare la grammatica inglese, sembra tuttavia che ne abbia una propria rudimentale forma. Inoltre, si possono identificare una serie di caratteristiche proprie di questa anti-lingua, che la rendono a modo suo unica e che la distinguono dalle altre. Qui di seguito saranno elencati alcuni tratti distintivi propri del Polari (Ibid).

Innanzitutto, il Polari è un linguaggio sociale, perciò la maggioranza delle sue caratteristiche più particolari è dovuta al rapporto e alle relazioni fra i parlanti. Ed è inoltre bene tener presente che le occasioni sociali riguardavano spesso

fatto che è stato influenzato da elementi relegati ai margini della società per un motivo o per un altro. Come le persone gay, coloro che hanno contribuito al Polari erano disprezzati in qualche modo. [...] Per queste ragioni, le persone che appartenevano a questi gruppi hanno sviluppato forme di linguaggio che permettevano di comunicare gli uni con gli altri, di riconoscersi a vicenda, di rafforzare i loro legami e, quando necessario, di proteggersi dagli estranei.

l'attività del gossip (come si può notare anche dal corto "Putting on the Dish", dove i due protagonisti discutono della vita e delle avventure di alcuni loro conoscenti), che era un metodo per tenersi aggiornati su quello che accadeva nella comunità intorno a loro, per conoscere nuovi e potenziali partner e così via. Per questo un notevole numero di parole in Polari sono legate al mondo del gossip (Ibid: 89).

Uno dei tratti distintivi del Polari, nonché forse uno dei più evidenti, che è stato ripreso anche in "Putting on the Dish", è l'inversione del genere, ovvero l'utilizzo di pronomi e nomi femminili per riferirsi a uomini e di pronomi e nomi maschili per riferirsi a donne. Nonostante questo fenomeno possa essere accusato di promuovere e promulgare ulteriormente gli stereotipi dell'omosessuale effeminato e della lesbica mascolina, è comunque necessario tener presente che parte dei parlanti avevano identità di genere più fluide. Inoltre, l'utilizzo di pronomi femminili per riferirsi a uomini aveva da un lato un carattere ludico, che segnalava un legame di amicizia e familiarità fra gli stessi, ma dall'altro, come si vedrà verificarsi in diversi casi, questa modalità poteva essere carica di sarcasmo, nonché usata per "smascherare" un uomo che non era tanto eterosessuale quanto voleva apparire o ancora come forma di spregio nei confronti di chi perseguitava i parlanti di Polari, in particolare le forze dell'ordine, per cui erano utilizzati diversi nomi femminili, fra i quali si possono citare *Lily Law*, *Betty Bracelets*, *Orderly Daughters* (così vengono chiamati anche in "Putting on the Dish") (Chi, 2018).

Un'altra caratteristica relativa alla scelta dei pronomi era a forma neutra *it*, che nello specifico si riferiva a partner con cui si avevano rapporti sessuali occasionali. Analogamente, anche il termine *trade* (essere sul mercato) indicava un fenomeno correlato ai rapporti sessuali occasionali e inoltre tendeva a ridurre i partner ai loro attributi fisici, benché in questo caso venisse utilizzato per riferirsi a chi praticava la prostituzione o a uomini eterosessuali che facevano

Sesso con altri uomini assumendo il ruolo attivo nella coppia (Baker, 2020: 94-95).

Un altro fenomeno particolarmente frequente nel Polari è l'utilizzo di vezzeggiativi per rivolgersi gli uni agli altri, fra cui *ducky*, *dear*, *heartface* (bambola, cara, tesoro) e così via. Non solo venivano utilizzati per la loro forza teatrale e per la loro connotazione più femminile, ma talvolta anche con una nota di sarcasmo, tanto che, in alcuni casi, potevano anche essere usati con il significato opposto a quello letterale. Spesso, inoltre, l'assegnazione di nomignoli o vezzeggiativi si basava su metafore, come *auntie* o *mother*, che si usavano per indicare una persona più anziana, o *sisters*, che segnalava una relazione di amicizia fra due individui, che poteva essere stata o meno preceduta da una relazione amorosa. Era caratterizzata da sarcasmo e al contempo da un sentimento di affetto anche l'assegnazione di nomi dal carattere giocoso, sarcastico e pungente, in parte effeminato, o, per esprimerlo con una sola parola, *camp*⁸, scelti per ciascuno dalle altre *queen* e che segnalavano l'appartenenza alla comunità e fornivano inoltre informazioni di carattere personale, come la provenienza, l'aspetto fisico. Alcuni esempi citati nel libro *Fabulosa!* di Paul Baker sono: *Olga* (per una persona la cui nonna era russa) o *Poppy* (una persona che utilizzava un profumo chiamato Californian Poppy) (Baker, 2020: 98). La sessualità e l'aspetto fisico erano di importanza fondamentale e queste caratteristiche erano rispecchiate dagli appellativi usati e

⁸ camp definition from the Cambridge Dictionary, online version)
adjective (mainly UK informal)

- (of a man) behaving and dressing in a way that some people think is typical of a gay man:
What's the name of that amazingly camp actor with the high voice and a funny walk?
(Traduzione: riferito a un uomo che si comporta e si veste in un modo che alcune persone pensano sia tipico di un uomo gay: *Come si chiama quell'attore incredibilmente camp con un tono di voce acuto e la camminata strana?*)
- using bright colours, loud sounds, unusual behaviour, etc. in a humorous way:
Their shows are always incredibly camp and flamboyant.
(Traduzione: che usa colori sgargianti, toni forti, comportamenti insoliti, ecc., in modo ironico).

dai nomi scelti. Per esempio, *Zelda* indicava una persona di aspetto sgradevole, mentre *TBH* era un acronimo per l'espressione *To Be Had*, che aveva significati simili a quello di *trade*, ovvero poteva indicare una persona disponibile a una relazione sessuale, o anche una persona di bell'aspetto. Al contrario, *NTBH*, *Not To Be Had*, indicava una persona di brutto aspetto, oppure una persona eterosessuale, più in generale una persona che non valeva la pena cercare di conquistare. Come si è visto, una delle modalità prolifica con cui creare parole era l'utilizzo di acronimi, fra cui si può enumerare anche *NAFF*, *Not Available For Fucking*, che generalmente indicava una persona con cui non sarebbe stato possibile avere un rapporto sessuale per diversi motivi, e talvolta poteva anche indicare una persona eterosessuale (Ibid: 95-100).

C'è inoltre una quantità di parole usate per classificare oggetti, fatti e persone, che rimandano a un atteggiamento *camp* fra cui *outrageous*, *bitchy*, *nelly*, *dizzy*, e anche *bold*, che indicava un atteggiamento mentalmente molto aperto nei confronti del sesso. Il sesso e la sessualità sono concetti fondamentali nel Polari. Della totalità dei sostantivi del Polari, il 15% riguarda il vestiario, mentre il 20% circa si riferisce a parti del corpo e di questi un terzo a organi sessuali. Per esempio *dish* (sedere), *plates* (piedi), *minge* (vagina) e, come si può notare, il sesso veniva spesso legato metaforicamente a un pasto (Moore: 2016).

Anche per quanto riguarda i verbi, molti di essi si riferiscono al sesso e a pratiche sessuali, come *charver* (fare sesso), *plating* (fare sesso orale) e così via, mentre altri indicano attività come ballare (*wallop*) o bere (*bevvy*). La grammatica dei verbi in Polari è generalmente simile a quella dei verbi inglesi, che, per esempio, aggiungono una *-s* alla terza persona singolare, e usano il suffisso *-ed* per formare il passato. Ecco alcuni esempi: *varda* o *vada* (vedere) può coniugarsi in *vardaed*, *vardas*, *vardaring*, mentre da *wallop* (ballare) si può ricavare *walloper*, ovvero ballerino/a (Baker, 2020: 103).

Un'altra categoria di parole che occupa un ruolo fondamentale nel Polari è quella degli attributi, in particolare gli aggettivi. Uno dei più noti e frequentemente usati

è l'aggettivo *bona*, che come molti altri aggettivi in questa anti-lingua, fra cui si possono citare *too much*, *large*, *gutless* e così via, non ha una connotazione neutra, ma esprime un giudizio. Altri aggettivi che si incontrano più frequentemente sono quelli quantitativi, come *nanti*, che significa niente, nessuno o non (se seguito da un verbo) o *dowry*, che al contrario, significa molti (Ibid: 104-105).

Benché il Polari sia un'anti-lingua dotata di poche e semplici regole e di un vocabolario abbastanza ridotto, resta tuttavia molto attiva e versatile, in grado di formare nuove combinazioni di parole e giochi linguistici creativi e adattare parole già esistenti a nuovi contesti, servendosi di metodi come i composti, utilizzando parole come *fake* (*fake riah*: parrucca), *queen* (per indicare i diversi tipi di omosessuali), *omee* (uomo, spesso usato per creare alcune professioni), *covers* (*lally covers*: pantaloni), *cheat* (che letteralmente si traduce come “una cosa che”) o la sineddoche (*timepiece*: orologio, *smellies*: profumo) o ancora l'utilizzo di suffissi come *-ois* aggiunto alle parole per dar loro un'intonazione francese, o *-ette* che regala un aspetto più “femminile” a qualcosa o ne indica inoltre le dimensioni ridotte (Ibid: 105-108).

In aggiunta, anche per quanto riguarda gli accenti e i suoni del Polari manca una soluzione univoca. Si può però in generale affermare che il Polari è una anti-lingua dotata di accentazione o intonazione.

Gli accenti Cockney e dell'East End londinese hanno un notevole impatto sull'intonazione del Polari, in quanto sono proprio quelle le zone che possono essere considerate la culla dell'anti-lingua, ma non sono necessari per parlare Polari.

Le caratteristiche principali dei suoni del Polari sono infatti una pronuncia affettata, con le vocali allungate, le parole strascicate, con un'intonazione che sale e che scende sulle varie sillabe delle parole, senza dimenticare che le esclamazioni sono un elemento fondamentale del Polari, poiché associate a un linguaggio femminile stereotipato (Baker, 2020: 84-88). Interessante è inoltre

come alcuni studiosi, fra cui Short, affermino che un intonazione di questo tipo sia spesso associata a individui appartenenti alla comunità LGBT+ in contrapposizione con le caratteristiche vocali delle persone eterosessuali. Talvolta, gli stessi omosessuali considerano un tono di voce più femminile come un modo di mostrare la propria identità sessuale. Tuttavia, considerazioni relative a intonazioni di uno e dell'altro tipo sono parte di costrutti sociali e categorizzazioni che sono poco efficaci e realistiche (Short, 2015).

Anche la lingua francese, come già accennato, gioca un ruolo fondamentale nell'intonazione del Polari, in quanto utilizzato per dare al parlante un'aura sofisticata, per quanto prevalentemente in forma parodica e iperbolica.

Per quanto il Polari, con le sue esclamazioni e con le sue intonazioni sia una forma parodica ed esagerata dello stereotipo del linguaggio femminile, esistono diversi modi di parlare Polari, legati al personaggio che si interpreta “the piss-elegant posh queen, the world-weary seen-it-all tired old queen, the excited breathless young queen, the witty, caustic queen, the gossip queen who knows everyone’s business”⁹ (Baker, 2020: 88).

È per questo che Baker afferma che, non essendoci un modo univoco di parlare Polari, l'unica cosa che si deve tenere presente è che un parlante che si esprime con questa anti-lingua “sounds like he’s having a good time, and that’s key to Polari”¹⁰ (Baker, 2020: 86)

1.4 Usi e significati

Il Polari è prima di tutto uno strumento identificativo. Definire l'identità di un individuo è un'operazione problematica, in primo luogo perché l'identità è un concetto che non si può considerare stabile nel tempo. Inoltre, racchiude al suo interno una moltitudine di elementi e sfaccettature, diversissimi fra loro, come

⁹ Traduzione: La queen elegante e snob, la vecchia queen stanca e stanca del mondo, la giovane queen eccitata e entusiasta, la queen spiritosa e caustica, la queen pettegola che sa gli affari di tutti.

¹⁰ Traduzione: Ha il tono di chi si sta divertendo, ed è questa la chiave per parlare Polari.

possono essere pensieri, sentimenti ed emozioni, credenze, convinzioni e comportamenti (Baker, 2002: 16). Nello specifico, nel caso del Polari, si va ad analizzare, non tanto l'identità di una persona nel senso più generale del termine, quanto piuttosto l'identità sessuale e di genere di un individuo. Baker spiega chiaramente questo concetto e riporta una panoramica di quelle che possono essere le attitudini sessuali e dell'identità di un individuo in tutta la loro complessità:

Thus a person's *sexual identity* might involve their sexuality (whether they are oriented towards same-sex relations, opposite-sex, both or neither), the sorts of sexual activity that they prefer or dislike, their attitudes towards sex and sexuality, their preferences towards other people (e.g. age, race, body type), and the ways in which they present themselves to others as a sexual being. Identities that refer to more specific traits are equally complex. For example, there are many different ways to be masculine, and there are many different perceptions of what masculinity is (Baker, 2002: 16)¹¹.

Le identità, specialmente quelle considerate appartenenti alle anti-culture possono essere vittime di stigmatizzazione, non solo da parte di esterni, che non riconoscono come la norma, indicano un determinato tipo di identità come deviante, ma anche da parte degli individui che fanno parte dell'anti-cultura. In che modo, dunque, il Polari contribuisce alla formazione dell'identità e viceversa? Baker ritiene che, benché in passato si sostenesse che l'identità creasse il linguaggio e il modo in cui parliamo, "[...] the post-modern perspective reverses this belief, so that people are who they are, because of the way that they talk"¹² (2002: 17).

¹¹ Traduzione: L'identità sessuale include la sessualità, ovvero l'orientamento verso relazioni con persone di sesso opposto, dello stesso sesso, verso persone che non si identificano con nessuno dei due generi binari, o l'assenza di relazioni sessuali. Include le preferenze circa le pratiche sessuali che preferiscono, l'atteggiamento nei confronti di sesso e sessualità, il tipo di persone che preferiscono (per esempio: età, etnia, forme del corpo), le modalità con cui si presentano alle altre persone. Le identità che si riferiscono a tratti più specifici sono altrettanto complesse. Per esempio, ci sono vari modi per esprimere la propria mascolinità, e ci sono diversi modi di percepire quella che è la mascolinità.

¹² Traduzione: La prospettiva post-moderna ribalta questo concetto, sostenendo che le persone sono definite dal modo in cui parlano.

Per quanto possa essere facile ridurre il Polari semplicemente a un linguaggio segreto, erano vari gli usi e i significati che assunse per la comunità LGBT+ nel corso degli anni fino alla sua graduale scomparsa, e ancora oggi rappresenta una parte integrante della storia della comunità LGBT+, anche poiché è rinato un interesse particolare nei suoi confronti in tempi più recenti (Cox, et al., 1994: 12). Per alcuni, specialmente per coloro che non erano nati e cresciuti nelle grandi città come Londra, e che quindi non avevano familiarità con la rete di bar e locali e di conseguenza con una comunità LGBT+ di cui far parte, il Polari assumeva quasi un ruolo di rito di iniziazione, o quanto meno di lasciapassare per entrare in contatto con persone simili a loro e per riconoscerle (Taylor, 2007: 21). Inoltre, il Polari non era unicamente usato come strumento di riconoscimento e non rappresentava solo uno mezzo per rapporti sessuali occasionali, ma era anche il tramite per la formazioni di legami e reti di relazioni platoniche e sessuali durature, permettendo quindi la creazione di una comunità (Hackett, 2018). Inoltre, poiché, come già accennato, fino al 1967 l'omosessualità era considerata reato, il Polari assumeva anche un importante ruolo di difensore, permettendo ai suoi parlanti di abitare uno spazio più sicuro, anche se solo parzialmente, e impedendo alle orecchie di chi aveva un atteggiamento ostile nei confronti della comunità LGBT+ di comprendere quanto veniva comunicato e di capire di trovarsi davanti una o più persone omosessuali. Benché in effetti chi non facesse parte della comunità LGBT+ potesse facilmente rendersi conto di aver davanti persone diverse da loro, per via delle strane parole che si sentivano pronunciare, era comunque impossibile associarli a una particolare categoria, a meno che non fossero entrati in contatto con il Polari in precedenza (Taylor, 2007: 21-22). Il Polari forniva quindi un accesso a quello che gli antropologi e gli etnologi chiamano parentela sociale, che trascende legami di sangue (Hackett, 2018). Consentiva quindi di mantenere un senso di segretezza e di convivere con una società e una vita quotidiana eteronormative. A questo si aggiungeva una forma sottile di ribellione, caratterizzata dall'utilizzo di termini di scherno per le istituzioni che opprimevano la comunità LGBT+, fra cui, come citato in precedenza, i vari appellativi per le forze dell'ordine (*Betty Bracelets, Lily*

Laws,...). Era quindi caratterizzato da una interessante potenzialità sovversiva (Hackett, 2018).

Inoltre, consentiva ai parlanti di discorrere di argomenti che non erano particolarmente presenti nella lingua inglese, così come di parlare liberamente di questioni relative al sesso e al corpo.

Per via di tutte queste caratteristiche e usi appena menzionati, è facile comprendere come il Polari contribuisse a creare un senso di appartenenza a una comunità e di condivisione di valori. Nonostante ciò, non tutti i valori erano condivisi, poiché la comunità LGBT+, allora come oggi, era composta da persone provenienti da *background* culturali molto diversi, le idee e i valori di chi ne faceva parte non sempre erano in accordo e potevano persino contrastare. Il Polari, con la sua capacità di trasmettere il sarcasmo, di giudicare e punzecchiare, era anche un mezzo perfetto per esprimere disaccordo e con cui portare avanti dispute, entrare in competizione e in conflitto con altri, soprattutto sulle questioni relative alle relazioni amorose.

Infine, oltre alla condivisione dei valori, il Polari contribuiva alla creazione dell'identità del singolo così come della comunità nel suo insieme (Baker, 2020: 161,162). Portando infatti alla luce e rivendicando, sebbene non pubblicamente, quanto fino a quel momento nella storia era stato considerato un tabù, un crimine e una devianza, il Polari ha facilitato la normalizzazione di una anti-cultura, mettendo in discussione i comuni pregiudizi sull'omosessualità e ridefinendo l'identità della comunità LGBT+ (Hackett, 2018).

Capitolo due: Omosessualità e Polari nella storia

2.1 L'omosessualità dall'antichità alla prima guerra mondiale

L'omosessualità è sempre esistita in ogni periodo o contesto storico, ci sono sempre state persone attratte dal proprio genere e che hanno provato sentimenti per chi era come loro. A seconda del periodo storico e della cultura presa in esame, sono stati tanti e diversi gli atteggiamenti nei confronti dell'omosessualità e uno degli esempi positivi più eclatanti e probabilmente anche più spesso citati, è quello dell'antica Grecia, dove l'omosessualità è accettata pubblicamente, benché nella forma di pederastia, termine che descrive il rapporto sessuale fra un uomo adulto e un ragazzo adolescente, in cui l'adulto ricopre il ruolo del maestro e assume il ruolo attivo della coppia, mentre l'adolescente vive la relazione, in cui occupa un ruolo passivo, talvolta quasi come rito di passaggio all'età adulta o come forma di apprendimento. Nello specifico, si tratta in realtà di accettazione pubblica della bisessualità, in quanto i rapporti sessuali con altri uomini non costituiscono un'opzione fuori dalla norma. Ciò che al contrario è considerato inaccettabile per un uomo è assumere un ruolo passivo in età adulta, in quanto rappresenta un comportamento non conforme alle leggi gerarchiche all'interno della società. È infatti necessario considerare l'omosessualità o bisessualità all'interno di un contesto sociale più ampio, che include non solo le relazioni fra classi sociali e le gerarchie societarie, ma anche la politica, l'educazione, l'arte, e la filosofia (Benadusi, 2007).

Tuttavia, per quanto legate dal punto di vista culturale e storico, la civiltà greca e quella romana non condividono lo stesso atteggiamento nei confronti delle sessualità diverse da quella eterosessuale. Benadusi (2007) afferma che non è chiaro a cosa sia dovuta questa divergenza, benché si possa riscontrare come, in particolare in età imperiale, alla fine dell'epoca augustea, quando il mondo romano entra in un periodo di decadenza, la sessualità considerata deviante viene additata come una dei fattori responsabili del declino, e di conseguenza la società si orienta verso un atteggiamento che separa il sesso dal piacere. A ciò si

aggiunge la nascita del Cristianesimo, che contribuisce a rafforzare questa visione, legandola a dei precetti considerati divini e trascendentali. Questo porta quindi ad una trasformazione della concezione dell'omosessualità in un peccato contro natura (Ibid).

In tempi più recenti rispetto a quelli dell'antica civiltà greca, la percezione dell'omosessualità cambia ulteriormente e in peggio, andandosi ad inasprire in particolare tra l'Ottocento e buona parte del Novecento.

Negli anni a cavallo fra i due secoli la nascita gli stati nazionali e dei nazionalismi è accompagnata dall'emergere di ideologie di lotta per la sopravvivenza del più forte, segnate da retoriche che influiscono sulle questioni di genere, così come sulla percezione dell'omosessualità e di tutte quelle che venivano allora considerate devianze sessuali. In questo periodo iniziano a diffondersi la paura della denatalità, che era legata alla paura della scomparsa della nazione, e le teorie eugenetiche, legate a un tentativo di gestire, e quindi di eliminare e sopprimere, le forze della degenerazione, che si credeva potessero essere trasmesse geneticamente (Benadusi, 2007).

In Italia, per esempio, la concezione dell'omosessualità all'epoca è connessa alle teorie scientifiche come quelle di Cesare Lombroso, secondo cui la sodomia è legata a un arresto evolutivo e a patologie degenerative (Reglia, 2012).

Viene quindi messa in pratica una rivoluzione della società in funzione di una virilizzazione di essa. Le grandi città sono considerate il centro in cui si sviluppano le devianze e da cui nascono quelli che vengono percepiti come i problemi della società moderna, e pertanto sono la causa della femminilizzazione degli uomini e del comportamento mascolino delle donne, della conseguente scomparsa delle famiglie e della riduzione della natalità. Viene inoltre promulgata una idea di cura violenta contro le devianze, che si inizia ad applicare anche a partire dalla scuola, tramite una virilizzazione a livello pedagogico e che continua con la formazione dei movimenti culturali giovanili, fra cui il futurismo, che promuove una rivoluzione delle nazioni tramite la violenza, mentalità che

porterà anche alla nascita del fenomeno dell'imperialismo e in seguito alla prima guerra mondiale (Bellassai, 2004).

In questi decenni, gli stati nazionali appena costituiti inseriscono nelle loro costituzioni leggi contro l'omosessualità. Una delle poche eccezioni è la Francia, che decriminalizza l'omosessualità nel 1791, durante la rivoluzione francese (Benadusi, 2007).

È quindi in questo contesto che, per citare un esempio eclatante, nel 1895 l'autore inglese Oscar Wilde viene processato e condannato al carcere e ai lavori forzati per due anni, che consiste nella massima pena, con l'accusa di "*gross indecency*", nomenclatura con cui il *Britain's Criminal Law Amendment Act* del 1885 indicava e condannava tutti gli atti sessuali fra uomini.

Durante la Grande Guerra, l'omosessualità diventa il capro espiatorio per una nazione in difficoltà in due modi. Prima di tutto perché si crede che la classe alta britannica sia stata corrotta dalla decadenza e dall'omosessualità, come testimoniato dai noti pubblici come quello di Oscar Wilde. Inoltre, si diffonde la credenza che l'omosessualità sia un fenomeno esterno al paese, importato da emigrati tedeschi. Si crede che i soldati tedeschi attaccassero le difese del paese tramite la corruzione dei giovani britannici. Questo porta al rafforzamento di sentimenti patriottici e a ideologie che supportano la pulizia della nazione da contaminazioni esterne (Cohler, 2007).

La rappresentazione dell'omosessualità maschile e femminile si differenzia notevolmente in questo periodo ed è in particolare la rappresentazione dell'omosessualità femminile a cambiare durante gli anni della Grande Guerra. Mentre infatti l'omosessualità maschile è associata a debolezza, deviazione e femminilità, fra le donne sono al contempo incoraggiati sentimenti materni e l'espressione di atteggiamenti maschilini e di patriottismo. Tuttavia, considerazioni sulla degenerazione nazionale si proiettano non solo sugli uomini, ma anche donne marginalizzate, come pacifiste e straniere e coloro che non si

uniformano alle rigide regole sulla sessualità. Questo si può anche evincere dalla rappresentazione dei due protagonisti, Dennis e Antoinette, nel romanzo *Despised and Rejected* di Rose Allatini, pubblicato nel 1918 con lo pseudonimo di A.T. Fitzroy. Mentre infatti Dennis viene caratterizzato come “una donna nel corpo di un uomo”, e tramite l’associazione di sentimenti pacifisti all’effeminatezza, le inclinazioni verso rapporti con altre donne di Antoinette vengono viste come un passaggio verso l’amore eterosessuale e non sono mai dipinte in termini eccessivamente negativi, come l’alienazione. Benché sia nel caso di Dennis sia in quello di Antoinette, la loro omosessualità viene descritta da Allatini/Fitzroy come innata, l’omosessualità maschile scade inevitabilmente in devianza (Cohler, 2007).

Il racconto di Allatini/Fitzroy, si conclude con una descrizione di entrambi i protagonisti in termini di pacifismo, omosessualità e diversità, ma rappresenta tuttavia l’emergere dell’identità lesbica nel quadro del nazionalismo (Ibid).

2.2 L’omosessualità negli anni Venti e Trenta

Alla conclusione del conflitto, si verifica un ennesimo cambiamento nella mentalità e soprattutto nella vita sociale, che coinvolge anche la comunità LGBT+ in Europa così come oltre oceano.

Una delle capitali in cui è più evidente questo cambiamento e che è più tollerante nei confronti dell’omosessualità è Berlino, che, anche per via di un atteggiamento della Polizia più rilassato nell’applicazione della legge, attira persone facenti parte della comunità LGBT+ provenienti da tutto il mondo, accogliendole nei i suoi locali dalla mentalità aperta, come l’Eldorado (Newsome, 2020).

Tuttavia, un’apertura mentale di questo tipo non esiste al di fuori della capitale: in Germania come altrove, la legge dell’epoca condanna l’omosessualità fra uomini.

L’ascesa al potere di Adolf Hitler cambia notevolmente la vita degli omosessuali che vivono nella capitale tedesca. I nazisti reputano l’omosessualità una tentazione, un ostacolo che impedisce la riproduzione e il dominio della razza

ariana. Il regime interviene tramite la propaganda, che prende di mira gli uomini omosessuali, che vengono additati come parassiti della società e tramite la chiusura dei luoghi di incontro pubblici. Anche nel privato gli omosessuali sono a rischio per via delle denunce da parte di vicini o conoscenti. Meno prese di mira sono le donne lesbiche, in quanto le donne non occupano un ruolo altrettanto prominente nella società nazista e possono essere costrette con la forza ad avere rapporti sessuali con gli uomini e a fare figli (Ibid).

É inoltre da segnalare un intervento sulla legislazione: se essa in precedenza era più precisa e per una condanna di questo tipo richiedeva prove, viene resa più vaga e generalizzata. Il numero di arresti cresce in maniera vertiginosa (da circa 300 all'anno fino a 3.500 negli anni del dominio nazista) e le condanne prevedono pene da uno a dieci anni in carcere o lavori forzati nei campi di concentramento, dove gli omosessuali vengono identificati tramite un triangolo rosa sulla divisa. Inoltre vengono introdotte anche brutali sperimentazioni di tipo medico e biologico cui sono sottoposti anche gli omosessuali, con l'obiettivo di curarne le devianze (Ibid).

Negli Stati Uniti, nonostante le rivolte di Stonewall del 28 giugno 1969 vengano considerate il punto di svolta nella storia dei diritti civili, un cambiamento evidente si può già riscontrare a partire dal primo dopo guerra, negli anni Venti. La vita notturna per coloro che appartengono alla comunità LGBT+ è visibile e attiva, e include i cosiddetti *drag balls*, competizioni nelle quali si sfidano persone in drag. Questo fenomeno, nato a New York City, in particolare nel quartiere di Harlem nella seconda metà dell'Ottocento, diventa in quegli anni parte integrante della vita notturna della metropoli e in seguito anche della cultura americana. Recentemente il fenomeno dei *drag balls* è stato reso mainstream dalla serie televisiva prodotta da Netflix intitolata *Pose* (Walker, 2019).

Alla fine del Diciannovesimo secolo infatti, si verifica un incremento della presenza e della visibilità di persone che non si conformano agli stereotipi di genere classici o a un orientamento eterosessuale e che si radunano prevalentemente nei quartieri di Harlem e Greenwich Village e nei dintorni di

Times Square. Nel momento in cui si raggiunge l'apice della tolleranza, anche le persone eterosessuali frequentavano luoghi di intrattenimento destinati alla comunità LGBT+, e al contempo iniziano ad apparire i primi personaggi *queer* in romanzi popolari e spettacoli. Questo fenomeno di aumento della tolleranza nei costumi va di pari passo con il periodo di crescita economica che investe il paese dopo la prima guerra mondiale (Branigan, 2004). Un altro esempio che testimonia la presenza di una maggiore libertà sessuale è quello delle *flapper*, donne che indossano abiti corti e attillati, portano i tacchi e sostituiscono al corsetto il reggiseno, che si truccano con rossetto rosso, mascara e altri cosmetici, che preferiscono il caschetto a tagli di capelli lunghi e che in pubblico fumano, bevono alcol, ballano alle feste e sono sessualmente attive (Pruitt, 2019).

Anche nel Regno Unito all'inizio degli anni Venti si sviluppa un'attiva cultura gay, sorprendentemente aperta riguardo alla propria esistenza. Per quanto sia difficile stabilire con esattezza quanti eventi venissero organizzati, in quanto permaneva anche in quegli anni la necessità di segretezza, si parla di *drag balls* organizzati almeno settimanalmente, a cui partecipavano dalle 50 alle 100 persone. Oltre a questi eventi, si diffonde l'abitudine di sfruttare giornali e riviste su cui inserire annunci per cercare partner, annunci che oggi ci possono apparire come ambigui, ma che per il rischio inerente che comportavano, erano in realtà molto chiari e comprensibili, e includevano espressioni quali "*tall manly Hercules*" o "*All my love is for my own sex*", "*I have an unusual temperament*" o ancora riferimenti a Oscar Wilde, Edward Carpenter e Walt Whitman (Branigan, 2004).

Nei primi decenni del Novecento, tuttavia, l'omosessualità è raramente discussa apertamente, sia per evitare di incorrere nel rischio di procedimenti giudiziari, sia per il fatto che non esistono parole per definirla, e chi prova sentimenti per altre persone del proprio sesso non sa come definire essi e le relazioni così formate, perché generalmente è raro che si parli di sesso, sia a scuola, sia in famiglia (Ibid).

Le scuole unicamente femminili sono molto comuni a inizio secolo e testimonianze del tempo raccontano che era molto frequente che si instaurassero relazioni sessuali fra le allieve e anche fra insegnanti non sposate. Queste relazioni, anziché punite, vengono tollerate perché viste sotto forma di esperienze educative e come modo per tenere a freno possibili relazioni con ragazzi, a patto che siano considerate solo una fase transitoria nella vita delle giovani donne. La segretezza circa quanto avveniva è di primaria importanza, tanto che le ragazze svilupparono codici e modalità segrete per comunicarsi a vicenda i propri sentimenti e le proprie intenzioni (MacMillan, 1997).

Lo stesso avviene nelle istituzioni maschili, che in particolare hanno una lunga tradizione che vede le relazioni fisiche come forma di incoraggiamento a stringere solidi legami di amicizia. Tuttavia, il confine fra ciò che è considerato o meno accettabile è molto labile e, come confermato dalle testimonianze, capita talvolta che venga posta una fine quando le relazioni minacciano di diventare fuori controllo, perché la possibilità che diventino di dominio pubblico è da evitare a ogni costo (Ibid).

È chiaro per i ragazzi e le ragazze di allora che questo tipo di relazioni debba occupare una parentesi limitata delle loro vite e coloro che continuano a provare questo tipo di sentimenti anche una volta diventati adulti, non possono far altro che essere turbati dalla loro differenza. Negli anni Trenta ci sono tuttavia alcuni individui che sono pubblicamente riconosciuti come omosessuali ed è comune per donne non sposate vivere assieme. Anche nella letteratura compaiono i primi personaggi apertamente omosessuali, come nel romanzo *The Well of Loneliness*. Il romanzo, scritto e pubblicato da Miss John Radclyffe Hall nel 1928, è vittima di una feroce campagna mediatica che ne scredita il contenuto, come testimoniato dall'intervento dell'editor del Sunday Express, il quale scrive a riguardo "I would rather give a healthy boy or a healthy girl a file of prussic acid than this novel. Poison kills the body but moral poison kills the soul"¹³ (MacMillan, 1997). La

¹³ Traduzione: Preferirei dare ad un ragazzo o una ragazza sai una fiala di acido prussico piuttosto che questo romanzo. Il veleno uccide il corpo, ma il veleno morale uccide l'anima.

questione si risolve con il ritiro delle copie dal mercato e con il divieto di circolazione del libro. Questo tuttavia non impedisce a John Radclyffe Hall di diventare una pioniera e di portare allo scoperto un fenomeno che fino ad allora era rimasto circoscritto alla sfera privata degli individui. Inoltre, il romanzo assume un forte significato per coloro che si riconoscevano nelle tematiche da esso trattate, e che possono finalmente prendere atto del fatto che non sono sole/i, pur non volendo mettersi nella posizione di dover subire le conseguenze derivanti dall'uscire allo scoperto.

Benché considerato analogo per interesse e attenzione a quello di Oscar Wild di circa 30 anni prima, il caso del romanzo di Radclyffe Hall non è il solo che attira l'attenzione sull'omosessualità e in particolare sul saffismo a inizio secolo, ma è accompagnato dal romanzo *Despised and Rejected* di Allatini/Fitzroy, che narra la storia di Dennis e Antoinette, due omosessuali pacifisti (Cohler, 2007).

Altri noti autori, a differenza a Radclyffe Hall, si limitano a riferimenti velati a un possibile orientamento sessuale non conforme alla norma, fra cui Virginia Woolf e Noël Coward. Tuttavia nel mondo della commedia e dell'intrattenimento, il *cross-dressing* resta molto frequente e accettato pubblicamente (MacMillan, 1997).

Negli anni Trenta, la cultura clandestina omosessuale si sviluppa in maniera più estesa anche nelle grandi città, dove nasce una rete di locali, prevalentemente a Londra, fra cui il *Fitzroy*, dove è possibile incontrarsi. L'accesso a quella vita clandestina avviene in maniera molto cauta e discreta e prevalentemente tramite passaparola (Ibid).

2.3 L'omosessualità durante la seconda guerra mondiale

Lo scoppio del secondo conflitto mondiale nel 1939 porta un'ondata di cambiamento nella cultura del tempo. I giovani uomini si arruolano e coloro che stanno facendo i conti con la propria omosessualità, si ritrovano scoraggiati e intimoriti all'idea della vita militare. L'omosessualità, proprio come nella vita civile, è illegale e punita con l'espulsione dalle forze armate per *gross indecency*,

ovvero per atti osceni (e sodomia) e con il carcere. Nonostante ciò, si instaurano molte relazioni, alcune platoniche e altre sessuali, le quali, benché mai discusse apertamente e sempre rischiose, sono purtuttavia tollerate.

Anche per la vita delle donne questo periodo segna una svolta: esse possono allontanarsi da casa e dalle famiglie, lavorare e avere la possibilità di incontrare altre donne con le stesse attitudini.

Le grandi città come Londra, benché distrutte dai bombardamenti, sono il centro della vita dei militari fuori servizio e offrono ricche di opportunità di incontri così come l'anonimato garantito dal continuo movimento della popolazione.

Molti individui scoprono di essere omosessuali o bisessuali grazie alla guerra e al servizio militare (Baker, 2020: 118-119).

2.4 Gli anni Cinquanta

Una volta conclusosi il conflitto, la vita torna a essere quella di prima. Coloro che avevano instaurato relazioni durante la guerra, si trovarono costretti ad abbandonarle. Vengono rapidamente ristabiliti i valori tradizionali della società, si assiste a un aumento dei matrimoni e una notevole pressione sui giovani perché si sposino e costruiscano una famiglia. Le trasgressioni che venivano tollerate durante il conflitto non sono più accettabili in tempo di pace. Questo porta per l'ennesima volta a una maggiore necessità di segretezza per la comunità LGBT+, che vive una doppia vita (MacMillan, 1997).

Il ritratto che in questo decennio viene fatto dell'omosessualità peggiora notevolmente anche a causa di questioni politiche. Negli anni Cinquanta, infatti, in un periodo di tensione anche politica dovuto alla guerra fredda, due uomini omosessuali che lavorano per i servizi segreti britannici, Guy Burgess e Anthony Blunt, si rivelano essere spie e fuggono in Russia. Anche Lord Montagu di Beaulieu, aristocratico e pari britannico, viene accusato di omosessualità pubblicamente sui giornali nel 1953. L'omosessualità viene sempre più considerata una minaccia nazionale. Lord Montagu e le spie non sono i soli

personaggi pubblici che pagano le conseguenze del proprio orientamento sessuale. Nel 1952, viene arrestato e condannato Alan Turing, il matematico che decifrò il codice Enigma durante la seconda guerra mondiale, il quale sceglie di sottoporsi alla castrazione chimica per evitare la reclusione in carcere. Nel 1954 Turing viene trovato morto per avvelenamento da cianuro, probabilmente autosomministrato (Baker, 2020: 117-122).

Negli anni Cinquanta Scotland Yard mette in atto una stretta nei confronti della comunità LGBT+. Aumenta di conseguenza anche il numero di arresti, che entro il 1963 diventa 2.437. La polizia prende di mira le persone gay anche perché il loro arresto è considerato facile: gli accusati non si oppongono con la forza, riducendo così il numero di feriti durante le operazioni e non fanno mai appello alle accuse perché vogliono evitare di richiamare l'attenzione pubblica su di sé. Spesso, poliziotti giovani e attraenti vengono scelti per andare sotto copertura con lo scopo di iniziare incontri sessuali per poi cogliere in flagrante coloro che accettano le avances (Ibid: 120). Non è facile sfuggire a questo clima di persecuzione. Alcuni, i più fortunati che riescono a evitare accuse e l'arresto, si recano nelle ex colonie, dove vige un clima di maggiore libertà sessuale. Altri invece si conformano alle pressioni sociali e si sposano, dando inizio a una doppia vita (MacMillan, 1997).

In seguito al caso pubblico di Lord Montagu, anche i ricercatori, in particolare coloro che appartengono al settore medico e psichiatrico, prendono di mira gli omosessuali, considerati affetti da malattie e turbe mentali o persone disturbate perché cresciute in un ambiente familiare sfavorevole, con una madre eccessivamente presente e un padre assente. In questo decennio, alla procedura di castrazione chimica per gli omosessuali, a cui fu sottoposto Alan Turing, si aggiunge la terapia di avversione, utilizzata per costringere ad abbandonare un comportamento o una dipendenza tramite l'associazione a qualcosa di spiacevole. La terapia prevede, nel caso dell'omosessualità, l'associazione di

immagini che i pazienti trovavano eccitanti all'elettroshock o all'emesi indotta (Davies, 2012: 2).

Anche la stampa contribuisce al clima di terrore e pregiudizio nel quale la comunità LGBT+ vive, tramite la pubblicazione di articoli che indicano l'omosessualità come un'epidemia in crescita o che segnalano come riconoscere per strada un omosessuale dal suo aspetto fisico e dal suo comportamento (Baker, 2020: 122-123).

Negli anni che precedono la decriminalizzazione dell'omosessualità, si verifica un incremento di articoli in giornali e tabloid che descrivono l'omosessualità in termini tanto sensazionalisti quanto diffamatori. Nel 1952, infatti, viene pubblicata dal Sunday Pictorial una serie di articoli con il titolo di "Evil Men", che descrive l'omosessualità in questi termini. Benché questi articoli occupino un posto speciale nella storia, non sono certo un caso isolato. Altri giornali, quali il Daily Mirror, News of the World e People offrono al pubblico britannico resoconti sensazionalizzati della perversione dell'omosessualità. Inoltre, questo fenomeno si sviluppa ben prima del dopoguerra, già a partire dal diciannovesimo secolo, come si può notare dalla copertura mediatica di casi come l'arresto e il processo di Boulton e Park, due cross-dresser londinesi (nel 1870-1871), lo scandalo del bordello maschile di Cleveland Street, frequentato prevalentemente da membri dell'aristocrazia (nel 1889) e l'ancora più famoso processo contro Oscar Wilde (risalente al 1895). Questo atteggiamento dei tabloid, che unisce il sensazionalismo a personali percezioni dell'omosessualità e alla necessità di ricavare il maggior profitto possibile dalle vendite, diventa ancora più esasperato negli anni Cinquanta (Bengry, 2014).

Per evitare di essere scoperti e incriminati, gli uomini gay scelgono così di incontrarsi in privato, sfruttando reti di comunicazione informali che rendono possibili incontri e relazioni. Vengono prese precauzioni come l'installazione di campanelli segreti per avvisare dell'arrivo della polizia, si consiglia di non usare

mai il proprio nome, di non comunicare informazioni private, come indirizzo o occupazione o di non scrivere lettere (MacMillan, 1997).

Mentre l'alta società e l'aristocrazia possono contare sul denaro e sulle loro connessioni, per la classe media e la classe operaia, la segretezza è ancora più importante, essendo minori le possibilità di relazioni nelle proprie abitazioni, è necessario ricorrere a incontri in luoghi pubblici, come parchi, bagni pubblici e cinema, con un notevole aumento del rischio di essere scoperti e incriminati, e di conseguenza anche di perdere il lavoro (Baker, 2020: 125).

Uno dei momenti fondamentali della storia di questo decennio è la pubblicazione nel 1957 del Wolfenden Report, uno studio richiesto nel 1954 dal partito conservatore a seguito degli arresti di personaggi pubblici quali Lord Montagu di Beaulieu, Alan Turing e altri, che ha come obiettivo la valutazione dal punto di vista scientifico e sociale dell'omosessualità e della prostituzione. Sorprendentemente, il risultato raggiunto dalla commissione che si occupa dello studio, è di consigliare la decriminalizzazione del sesso in luoghi privati fra due uomini adulti consenzienti. Nonostante il chiaro risultato del Wolfenden Report, il governo decide di non modificare la legge concernente i rapporti sessuali omosessuali. Tuttavia, un anno dopo, nel 1958, nasce la *Homosexual Law Reform Society*, associazione a favore della legalizzazione dell'omosessualità, che sarebbe avvenuta circa un decennio dopo, nel 1967 (Summers, 2015).

2.5 L'omosessualità negli anni Sessanta

Gli anni Sessanta introducono una visione della vita meno rigida, che porta con sé una riduzione delle restrizioni sull'omosessualità, quali il divieto di menzionarla su un palco o sullo schermo. Iniziano a essere prodotti film, il primo dei quali fu *Victim*, distribuito nel 1961, in cui l'omosessualità occupa il tema centrale e che contiene un forte messaggio politico e di attivismo. *Victim* racconta la storia di Melville Farr, un avvocato di successo e sposato con Laura, che subisce ricatti per la relazione romantica, ma mai sessuale, con un altro uomo,

Jack Barratt. Il film presenta una rappresentazione comprensiva e empatica dell'omosessualità prima della riforma del 1967. Le precedenti rappresentazioni dell'omosessualità sugli schermi erano stereotipate: le persone gay erano rappresentate come cattive, paranoiche, colpevoli o ridicolizzate. *Victim* invece è in grado di cogliere le pressioni della società e il senso di disperazione della condizione della comunità LGBT+, dipingendo i protagonisti come persone reali (Buckle, 2015: 53-54)

Nonostante ciò la vita della comunità LGBT+ continua a essere vissuta in privato e in segreto (MacMillan, 1997).

Anche le donne lesbiche, per quanto il sesso fra esse non fosse illegale, vivono ai margini della società ed sono costrette a sottostare alle restrizioni sociali. È difficile per esse trovare una partner e l'unico modo per entrare in contatto con esse erano conversazioni informali.

I media all'epoca hanno un duplice valore: per quanto giornali, programmi televisivi, spettacoli teatrali e cinematografici contribuiscano a una maggiore consapevolezza fra il pubblico dell'esistenza dell'omosessualità, sono anche causa di eccessive attenzioni non ricercate. Per esempio, il settore medico continua a considerarla una malattia e una devianza e a mettere in pratica quelle che ritenevano essere cure (Ibid).

Finalmente, nel 1967 il *Sexual Offences Act* rende legali in Inghilterra e Galles, ma non in Scozia e Irlanda del Nord, i rapporti omosessuali in privato fra due adulti consenzienti di età superiore ai 21 anni. Inoltre non si applica a chi fa parte delle forze armate o della marina mercantile. Benché gli attivisti della *Homosexual Law Reform Society* la considerino una riforma imperfetta, essa rappresenta il primo passo verso il raggiungimento della parità dei diritti (Buckle, 2015: 18).

Al di fuori dei grandi centri abitati, la mentalità è ancora rigida e non esistono veri e propri luoghi di incontri, ma è anche grazie all'influenza culturale hippy che l'atmosfera cambia in favore di una maggiore spensieratezza e libertà.

Nonostante l'approvazione del *Sexual Offences Act*, gli omosessuali continuano ad essere perseguitati dalle forze dell'ordine, in particolare da parte di quegli individui che hanno conservato la mentalità del decennio precedente. Tra il 1967 e il 1976, il numero di casi di 'atti osceni' registrati dalla polizia raddoppia, quello dei procedimenti penali triplica e quello delle condanne quadruplica (Buckle, 2015: 35). La legge infatti accetta solo una forma privata dell'omosessualità, mentre resta possibile essere condannati per adescamento, per l'organizzazione di incontri con altri uomini per rapporti sessuali e offerte e richieste di atti sessuali. Inoltre, il dibattito legale che porta alla legge del 1967 contribuisce a legare l'idea di omosessualità maschile alla pedofilia (Ibid).

La differenza fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta è che negli anni Cinquanta la comunità LGBT+ è alla ricerca di modi per esprimersi, mentre negli anni Sessanta è libera di farlo. Alla fine degli anni Sessanta infatti, si introduce un atteggiamento di radicalismo, in parte ispirato dal movimento hippy, iniziano a emergere nuove considerazioni sul sesso e in particolare sulla libertà sessuale e sull'omosessualità e nasce prima negli Stati Uniti, per poi essere importato anche nel Regno Unito, il Gay Liberation Front (GLF), un movimento che si occupa di attivismo per l'ottenimento di diritti civili per gli omosessuali (MacMillan, 1997).

2.6 Il Polari fra gli anni Cinquanta e Sessanta

È nel clima di oppressione e persecuzione del dopoguerra, degli anni Cinquanta e di buona parte degli anni Sessanta che il Polari si sviluppa e raggiunge il suo apice. In questo contesto, fondamentale fra tutte è la sua caratteristica di linguaggio segreto, usato in situazioni pubbliche e semi-pubbliche come forma di riconoscimento, così che le persone omosessuali, utilizzando termini ed espressioni volutamente ambigui, come *he is so* (che significa 'lui è gay') possano riconoscersi a vicenda e al contempo difendersi da persone eterosessuali, che anche qualora notino uno strano linguaggio, non possono capire quali siano

gli argomenti di conversazione (in “Putting on the Dish”, i due protagonisti parlano liberamente Polari in un parco pubblico) (Baker, 2020: 126-130).

I luoghi in cui il Polari viene utilizzato sono i locali, dove è presente già a partire dagli anni Venti e Trenta. Londra con la sua vita notturna è il luogo di massima evoluzione del Polari, che però è presente in tutto il paese e in particolari in altre grandi città come Manchester e Glasgow (Zaltzman, 2019).

Oltre ai locali, altri luoghi fungono da punti di incontro, benché con maggiore focus sul sesso, come i bagni turchi, mentre il sesso in luoghi pubblici, come bagni (chiamati in Polari *cottages*), cinema o teatri è praticato ma decisamente più pericoloso (Baker, 2020: 126-138).

Il Polari si sviluppa anche sulle navi della marina mercantile e nel mondo del teatro, dove persone di diversi orientamenti sessuali si incontrano e si mescolano negli stessi luoghi di lavoro. Il Polari è parlato da persone gay, ma è compreso, se non usato, anche da persone eterosessuali.

Le navi mercantili negli anni Cinquanta e Sessanta sono uno spazio a sé stante, con una maggiore tolleranza. Spesso sono i giovani omosessuali a organizzare l'intrattenimento, e in particolare sono apprezzati e perfino incoraggiati gli spettacoli in drag. A bordo delle navi, i marinai gay più anziani introducono i nuovi arrivati al Polari e per tradizione assegnavano loro nomi *camp*. Inoltre, alcuni dei termini usati variano da quelli della terra ferma e si adattano al contesto della marina, come *seafood*, che indica una persona disponibile.

In questo contesto, i confini tra omosessualità e eterosessualità sono confusi: anche uomini eterosessuali o persino sposati facevano sesso con uomini gay, anche in ragione del fatto che a bordo non vengono assunte donne. Questo, tuttavia, cambia nel 1975 quando con l'approvazione del *Sex Discrimination Act and Equal Pay Act* si iniziano ad assumere anche donne (Meecham, 2007).

Sulla terra ferma, invece, il Polari è presente nel mondo dello spettacolo teatrale. Come sulle navi, è un modo per introdurre i giovani ragazzi gay al quel mondo ed è inoltre utilizzato principalmente per creare un effetto di comicità. Negli

spettacoli, le drag queen fanno commenti sarcastici e caustici su membri del pubblico includendo parole in Polari, oppure creano parodie in Polari di canzoni particolarmente note all'epoca. Un esempio è la parodia della canzone *Baby Face* scritta da Harry Akst e Benny Davis, che nello spettacolo della drag queen Lee Sutton diventa *Bona Eke* e si trasforma in un testo volgare e con espliciti riferimenti sessuali. Lee Sutton, dopo averla cantata in Polari, la traduceva per il pubblico, volontariamente usando traduzioni sbagliate e innocenti, così che chi conosceva il Polari trovava il numero ancora più divertente, consapevole che parte del pubblico ne era del tutto ignaro (Baker, 2020: 116-162).

2.7 Gli anni Settanta, Ottanta e Novanta

Il 13 ottobre 1970 viene fondato il British Gay Liberation Front che promuove idee come la normalità delle relazioni omosessuali e la necessità di diritti per la comunità LGBT+. Si inizia a parlare di lotta contro gli stereotipi, di *coming out (of the closet)* e di nozioni quali sessualità e genere. Vengono organizzate manifestazioni, di cui una delle più importanti è la protesta durante il *Festival of Lights* nel 1971, un evento organizzato dalla comunità cristiana britannica per combattere la corruzione morale (MacMillan, 1997). Nel 1972 a Londra viene organizzato il primo Gay Pride, che coinvolge nella marcia da Trafalgar Square a Hyde Park circa mille persone (Buckle, 2015: 29).

Preceduti dal movimento hippy e da star che giocano con look ambigui e androgini, come Mick Jagger e David Bowie, che dichiara di amare ugualmente uomini e donne, la comunità LGBT+ e il mondo della moda e della musica pop si incontrano e si iniziano anche a pubblicare riviste e giornali dedicati, portando così una sempre maggiore visibilità all'omosessualità, in particolare nella prima metà del decennio (Flynn, 2018). Iniziano a comparire i primi locali gay e si espande la scena sociale, dove si stabilisce una forma di simbolismo ben definita, in particolare riguardante il sesso. Per esempio, chi porta un fazzoletto nella tasca posteriore destra dei jeans, segnala di preferire un ruolo passivo durante il sesso,

mentre se il fazzoletto si porta nella tasca posteriore sinistra, si preferisce il ruolo attivo. Anche il colore o il numero di fazzoletti assumono un significato proprio (MacMillan, 1997).

I cambiamenti nella vita delle donne lesbiche sono diversi e si sviluppano in maniera più lenta. Le attiviste del GLF si separano dal movimento per unirsi a quello femminista, che vedono come un mezzo per combattere per la libertà e l'uguaglianza delle donne, anche coloro che sono lesbiche (Ibid).

Nonostante il clima di maggiore libertà e visibilità, non mancano i passi indietro nella lotta per i diritti civili. Durante il governo di Margaret Thatcher entra in vigore, nel 1988, la Clausola 28 del *Local Government Act*, che prevede il ritiro di tutti i libri a tema LGBT+ dai luoghi pubblici, in particolare dalle scuole a seguito dell'adozione in alcuni istituti londinesi di un testo che narrava la storia di un bambino che viveva con il padre gay e il di lui compagno (Ibid).

Inoltre, benché già a partire dagli anni Settanta ne siano stati riportati casi isolati, negli anni Ottanta si diffonde l'epidemia di AIDS, segnalata per la prima volta negli Stati Uniti nel 1981 (anche se non ancora sotto questo nome). Nella primavera di quell'anno, viene riportato un aumento di polmoniti ai Centers for Disease Control (CDC). Poiché gli individui affetti sono nella maggior parte dei casi persone omosessuali o bisessuali, le viene dato il nome di Gay-Related Immunodeficiency Disease o GRID. Nonostante anni di studi abbiano confermato che essa non colpisce solo persone omosessuali, continua a essere prevalentemente diagnosticata a persone appartenenti alla comunità LGBT+. Oggi tuttavia sono state formulate anche teorie molto diverse, fra cui l'ipotesi che fra le cause dell'HIV/AIDS si possano contare l'omofobia e la discriminazioni, in quanto la vita in una società che marginalizza questi individui, tende anche ad esporli a uso di sostanze stupefacenti, aumento dello stress, mancanza di supporto sociale, e anche a comportamenti sessuali a rischio (Halkitis, 2012).

Nell'arco di pochi mesi dalla comparsa del morbo, venne annunciato che si tratta di una malattia mortale con incidenza a livello epidemico. Nonostante ciò, il governo degli Stati Uniti rifiuta i fondi per la ricerca, che potrà essere intrapresa solo dal 1983 grazie ai fondi raccolti dal CDC (Grönfors et al., 1987).

Questo fomenta sentimenti di omofobia, evidenti anche dai titoli pubblicati dalle testate giornalistiche. Poiché si tratta di un virus fino ad allora sconosciuto, anche la risposta della sanità non è immediata né particolarmente efficace. La comunità LGBT+ si incarica così di diffondere l'informazione e promuovere il sesso sicuro (Berridge, 1994).

Le speranze di apertura e accettazione dell'omosessualità a cui si sembrava essere giunti nei decenni precedenti sono distrutte dallo scoppio dell'epidemia di HIV/AIDS. Gli omosessuali non solo vengono considerati devianti, ma anche una minaccia per il resto della popolazione mondiale. Inoltre, l'HIV/AIDS rappresenta un argomento mediatico particolarmente remunerativo per i media. Le notizie a riguardo sono manipolate per ottenere il massimo impatto. La manipolazione delle notizie riguardo alla malattia risulta nella creazione di un nuovo stereotipo degli omosessuali, descritti come infestati da varie malattie sessualmente trasmissibili (Grönfors et al., 1987).

Dall'inizio dell'epidemia fino al 1996, il virus dell'HIV viene diagnosticato a circa 27.000 persone nel Regno Unito. L'epidemia ha un fortissimo impatto negativo sulle campagne per la liberazione così come nell'atteggiamento pubblico nei confronti dell'omosessualità. Questo determina anche un'evoluzione dei costumi: nella comunità LGBT+ diventa imperativo apparire il meno gay possibile, eliminando atteggiamenti *camp* e enfatizzando invece la propria mascolinità e la somiglianza con le persone eterosessuali. Benché, come già accennato, ci siano alcune figure che giocano con l'ambiguità e con l'androginia, come Bowie e Jagger, lo stile della comunità LGBT+ si muove nella direzione opposta, verso quelle che venivano definite *clone queens*, uomini che esasperano il loro stile nella direzione opposta rispetto alle drag queen, ovvero iper-mascolinizzandolo, ispirandosi alla cultura gay americana (MacMillan, 1997).

Si torna a un clima di paura e intolleranza simile a quello che vigeva durante anni Cinquanta.

2.8 La scomparsa del Polari

È tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta che il Polari inizia a cadere in disuso. La scomparsa di una lingua è generalmente legata all'utilizzo che ne viene fatto e alla sua utilità per i parlanti. Tuttavia, il caso del Polari è particolare, in quanto i parlanti non lo usano in maniera esclusiva, appoggiandosi frequentemente alla lingua inglese (Baker, 2020: 199-205).

La sua scomparsa sembra inoltre molto più improvvisa e immediata di quella di molte altre lingue naturali, ma, nonostante si possa affermare la possibilità che molti parlanti siano morti durante l'epidemia di HIV / AIDS, il suo declino è iniziato qualche decennio prima, probabilmente a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta. In quel periodo infatti cala notevolmente la popolarità dell'anti-lingua, che viene vista dai giovani come arretrata, e, nonostante alcune eccezioni, le persone che continuano a parlarlo in privato hanno un'età di circa 50 anni (Ibid). Inoltre, è in questi anni che inizia a perdere la sua caratteristica di segretezza: ci sono stati e continuavano a esserci casi in cui il Polari raggiunge il *mainstream*, primi fra tutti gli sketch radiofonici di Julian and Sandy nella metà degli anni Sessanta, e in seguito compare anche minimamente al cinema e in televisione, come nella commedia *Up the Chastity Belt*, o in un episodio della famosa serie televisiva Doctor Who nel febbraio 1973 e in altre occasioni benché con alcuni piccoli e brevi riferimenti (Richardson, 2005).

La popolarità di *Round the Horne* di Julian e Sandy, con nove milioni di ascoltatori a settimana, ha un enorme impatto sulla vita del Polari. La variante utilizzata da Julian e Sandy consiste in una forma molto semplificata e prevalentemente in frasi fisse, che vengono ripetute in ogni episodio, permettendo quindi agli ascoltatori, soprattutto a coloro che non lo conoscono, di abituarsi e famigliarizzare con esso (Baker, 2002, 17).

Inoltre, a seguito dell'approvazione del *Sexual Offences Act* nel 1967 e alla nascita dell'attivismo LGBT+ a partire dagli anni Settanta con il Gay Liberation Front, scompaiono e vengono viste come arretrate l'ideologia e la necessità di segretezza che sono alla base del Polari, utilizzato per nascondere e mascherare, tranne che con le persone simili a loro, la propria sessualità. Negli anni Settanta si diffonde anche il fenomeno del Pride, che porta con sé l'idea di visibilità e rivendicazione del diritto all'esistenza. Il Polari, legato intrinsecamente con la segretezza, assume pertanto una connotazione negativa (Taylor, 2007: 26).

Persino la sensibilità *camp* viene etichettata come sorpassata e responsabile di mantenere la comunità LGBT+ all'interno di dinamiche oppressive. Il GLF considerava l'omofobia e il sessismo come fenomeni strettamente legati, in quanto gli uomini omosessuali erano visti "come donne". Nel manifesto del GLF si afferma infatti che le persone gay debbano essere considerate al di fuori delle differenze di genere, perché solo in questo modo possono combattere la loro oppressione ed è per questo che le rappresentazioni dell'omosessualità che assomigliano a quella di Julian e Sandy sono considerate, tra gli anni Settanta e Ottanta, come anacronistiche e controproducenti (Ibid: 26-17).

Il Polari viene dunque visto dalle nuove generazioni di omosessuali come un linguaggio "da donne" e coloro che parlavano l'anti-lingua sono associati alle figure di Julian e Sandy. Si pensa quindi che benché abbia permesso la rappresentazione e la formazione dell'identità di una comunità repressa, l'anti-lingua offra questo vantaggio solo ad un determinato tipo di individuo. Gli omosessuali che non si vedono rappresentati in un atteggiamento *camp* sentono che gli effetti del Polari non coinvolgono anche loro. Alcuni studiosi affermano persino che il Polari contribuisce a isolare e stereotipare l'identità della comunità LGBT+, andando a enfatizzarne le differenze rispetto al resto della popolazione (Hackett, 2018).

Il Polari, caratterizzato da un'ambivalenza di fondo, che unisce un atteggiamento di difesa dalle persecuzioni e contemporaneamente di attacco nei confronti della società oppressiva, e che coniuga sarcasmo e commedia ad atteggiamenti *camp*,

viene in quei decenni messo da parte da molti, benché ci siano anche gruppi che non vogliono astenersi completamente dall'usarlo, in quanto rappresenta parte della storia della comunità LGBT+ e soprattutto un periodo di solidarietà in un mondo ostile (Taylor, 2007: 26).

L'atteggiamento di rifiuto del Polari negli anni successivi alla decriminalizzazione è comprensibile se considerato all'interno del contesto storico. Quella particolare immagine dell'omosessualità tipica dei parlanti dell'antilingua è superata. La comunità LGBT+ vuole dimenticare il passato di oppressione, dimenticare che il Polari fosse stato necessario fino a pochi anni prima. Gli uomini gay non si riconoscono più nella rappresentazione che aveva come modello, benché enfatizzato a scopi comici, i personaggi Julian e Sandy. Inoltre, con l'avvento del movimento femminista e per i diritti delle donne, anche la popolazione femminile si sente ridicolizzata dal Polari e dai suoi stereotipi (Brougham et al., 2016).

Un'altra problematica che viene evidenziata in quel periodo è il fatto che alcune parole e strutture e atteggiamenti tipici del Polari, fra cui i pronomi invertiti e la scelta di nomi femminili per gli uomini, il fatto che gli omosessuali vedano le donne come competizione nella ricerca di partner, o l'oggettificazione dei partner (chiamati *it* e *trade*) con cui si hanno rapporti occasionali, possano propagare idee sessiste e razziste e un atteggiamento riduttivo nei confronti di persone di colore o asiatiche, che non sono più accettabili come negli anni Cinquanta. Baker (2020) spiega le problematiche che la comunità LGBT+ di allora vede nel Polari, in particolare il fatto che non fosse più accettabile per la comunità LGBT+ restare nascosta e separata dal resto della società e l'atteggiamento *camp* che è parte integrante della cultura del Polari.

Polari was increasingly viewed as outdated and unnecessary, a camp hangover from a sad period where people had to hide in corners and men parodied women, objectified or judged one another and lusted after heterosexual-identifying men who might use them if there was nothing else around. Polari had become *naff*
¹⁴(Baker, 2020: 223).

¹⁴ Traduzione: Il Polari era sempre più visto come antiquato e inutile, come il retaggio un triste periodo in cui gli individui erano costretti a nascondersi e gli uomini parodiavano le donne, in cui

In conclusione, la scomparsa e l'abbandono del Polari a partire dagli anni Sessanta e Settanta è dovuta a un insieme di fattori, fra cui la decriminalizzazione dell'omosessualità, l'inizio di un periodo di attivismo con il Gay Liberation Front, l'esposizione del Polari alla cultura *mainstream*, le influenze della cultura statunitense e infine anche la morte delle prime generazioni di parlanti.

le persone si trattavano come oggetti o si o giudicano l'un l'altro e in cui si desideravano uomini eterosessuali, che avrebbero potuto usare gli omosessuali se non c'era di meglio. Il Polari era diventato *naff* – di cattivo gusto.

Capitolo tre: Polari in uso

La presenza di produzioni in Polari riflette la storia dell'antilingua e della comunità LGBT+ con i suoi alti e bassi. Con la graduale scomparsa della necessità di segretezza, iniziano a comparire, nella seconda metà del Novecento, opere e produzioni in Polari. Infatti, benché nella prima metà del Novecento il Polari fosse un segreto ben custodito, la sua influenza nella storia della comunità LGBT+ è stata apertamente riconosciuta in vari modi e, nonostante le critiche subite, rimane uno dei fenomeni più importanti che rivela il legame fra cultura e identità (Hackett, 2018).

3.1. Julian e Sandy

Gli sketch radiofonici di Julian e Sandy in *Round the Horne* sono forse una delle più famose produzioni artistiche dove compare il Polari. *Round the Horne* è un programma radiofonico che va in onda dal 1964 al 1968 ogni domenica pomeriggio. Sono prodotte quattro stagioni, che hanno un enorme successo, con una media di nove milioni di spettatori a settimana, successo che, nel 1967, vale a *Round the Horne* la vincita del premio Writer's Guild of Great Britain per il miglior testo comico. Ne viene programmata una quinta stagione per il 1969, ma, nello stesso anno, Kenneth Horne muore di infarto all'età di 61 anni e il programma si interrompe (Baker, 2002:1).

Round the Horne è scritto da Marty Feldman e Barry Took e consiste in una serie di sketch dalla durata di circa 30 minuti, dove l'ospite è Kenneth Horne, un personaggio evidentemente eterosessuale nei modi e nelle espressioni, che durante lo show presenta e accoglie altri personaggi comici. Due di loro, gli ultimi a comparire in ogni episodio, occupando quindi il ruolo più importante dello spettacolo, erano Julian e Sandy, interpretati rispettivamente da Hugh Paddick e Kenneth Williams (Zaltzman, 2019).

Julian e Sandy sono a tutti gli effetti le star del programma radiofonico, benché inizialmente fossero stati pensati come personaggi diversi. Rappresentano due attori senza un lavoro fisso, che ogni settimana si dedicano a un impiego differente per sbarcare il lunario e vengono dipinti come due personaggi incapaci di fare qualsiasi lavoro. I loro nomi derivano da quelli di due produttori di musical: Julian è un tributo a Julian Slade (che scrisse *Salad Days* con Dorothy Reynolds), mentre Sandy a Sandy Wilson (il quale scrisse *The Boy Friend*). Inoltre i personaggi Julian e Sandy contengono un forte legame con i *wallopers*, i ballerini nel mondo del teatro e del ballo, che erano legati alla comunità LGBT+. Dei due, Sandy è il personaggio più rumoroso e più sicuro di sé, mentre Julian è rappresentato come il più attraente e talentuoso dei due, pur essendo più timido e insicuro (Baker, 2020: 169-170).

Julian e Sandy sono stati considerati apolitici, in particolare durante gli anni Settanta e durante il periodo di maggior influenza del GLF. Gli episodi contengono raramente riferimenti politici, ma, nonostante ciò, possono essere considerati una forma di attivismo “by laughter and stealth” (Ibid: 181).

Infatti, l’orientamento sessuale dei due protagonisti dello show non viene mai esplicitamente confermato (per esempio la parola *homosexual* non compare mai), ma Julian e Sandy sono chiaramente codificati nei loro atteggiamenti *camp* e nelle espressioni che usano, nel loro tono di voce e nell’intonazione, in netto contrasto con quelli del personaggio Mr Horne, rappresentato come un eterosessuale, benché spesso Julian e Sandy mettano in discussione la sua eterosessualità, insinuando che sia in realtà segretamente gay (Taylor, 2007: 22). Spesso, tuttavia, l’atteggiamento marcatamente *camp* dei personaggi e il tentativo di burlarsi di ogni argomento di conversazione, ha portato a pensare al Polari in termini negativi, soprattutto nei decenni successivi alla creazione di *Round the Horne* (Hackett, 2018).

La rappresentazione di Julian e Sandy come personaggi omosessuali fortemente stereotipati ha al contempo vantaggi e svantaggi: dimostra infatti che gli

omosessuali sono accettati dal pubblico unicamente nella loro versione stereotipata e come espediente comico. Tuttavia consiste in una delle prime apparizioni dell'omosessualità in un personaggio, che per coloro che vivevano nel Regno Unito significa avere per la prima volta un modello nei media (Baker, 2003: 130-133). Pertanto, questo tipo di rappresentazione offre al contempo un espediente comico per il pubblico eterosessuale e una forma di supporto sociale al pubblico gay (Hackett, 2018). Inoltre, Julian e Sandy hanno il merito di espandere l'orizzonte del Polari. L'antilingua è infatti presente fin dai primi episodi ed è incorporata negli sketch su decisione dei produttori, probabilmente perché parlata da Kenneth Williams e Hugh Paddick (Taylor, 2007: 22-23).

Lo scopo del Polari come strumento per mantenere segretezza e per proteggere la comunità LGBT+ dalle minacce esterne viene quasi completamente messo da parte. I produttori e gli scrittori dello show sono a conoscenza dell'esistenza del Polari e ne conoscono anche alcune espressioni, con ogni probabilità poiché frequentano i circoli teatrali dove viene utilizzato, ma non sono esperti quanto Williams e Paddick, i quali ne ispirano l'inserimento negli sketch (Zaltzman, 2019).

Tendenzialmente, salvo qualche eccezione, le espressioni in Polari negli episodi sono isolate e ripetitive, in modo tale che gli ascoltatori che non lo conoscono possano iniziare a comprenderne il significato, ma sono presenti in numero sufficiente perché Julian e Sandy siano facilmente identificabili come omosessuali (Quinion, 1996).

Due delle espressioni che si ripetono nello show e che divennero quasi un motto in *Round the Horne* sono “*Hello, I'm Julian and this is my friend Sandy*” e “*Hello, Mr Horne, how bona to vada your dolly old eek*”¹⁵. Uno dei temi più duraturi negli sketch è, come già accennato, l'insinuazione che Mr Horne sia in segreto omosessuale. Horne infatti non parla Polari tanto quanto Julian e Sandy, tuttavia

¹⁵ Traduzione: Ciao, sono Julian e questo è il mio amico Sandy / Salve Mr. Horne, che bello rivederla.

man mano che lo show procede, anche Mr Horne inizia ad incorporarlo in alcune espressioni, e da ciò Julian e Sandy deducono la sua presunta omosessualità:

[...] Mr Horne: Would I have *vadaed* any of them do you think?

Sandy: Ooo! He's got all the Polari in'ee.

Julian: I wonder where he picks it up. ¹⁶ (Baker, 2020:188)

Benché compaia praticamente in ogni sketch, in particolare nelle battute fisse come “*how bona to vada your dolly old eek*”, la presenza del Polari è comunque scarsa e secondo le stime ammonta solo al 2,5% delle parole utilizzate (Zaltzman, 2019). L'uso dell'antilingua viene limitato e soprattutto edulcorato: non sono mai presenti riferimenti al sesso e al corpo (salvo alcune eccezioni, citate in seguito), poiché Took insiste per mantenere lo show meno volgare possibile, soprattutto per evitare problemi legali e di censura.

Spesso viene usato all'interno di citazioni di opere note a tutto il pubblico, come quelle di Shakespeare, per facilitare la decifrazione delle parole in Polari, grazie all'associazione con le espressioni ben più note delle opere che sostituivano (Baker, 2003: 142-151).

3.2. La censura negli anni Sessanta

Come già accennato nel capitolo precedente, gli anni Sessanta rappresentano un decennio di passaggio e di cambiamento, che tuttavia non avviene da un momento all'altro, ma in maniera lenta e graduale ed è prevalentemente circoscritto alle fasce più giovani della popolazione e alle grandi città moderne. Per il resto del paese rappresenta infatti un decennio di censura e di controllo (anche in relazione alla sfera della sessualità, con le legislazioni che vietavano la vendita di pornografia hardcore, la quale invece negli altri stati occidentali iniziava a essere legalizzata). Per esempio, infatti, ogni opera e performance pubblica fino all'agosto 1968 deve essere sottoposta all'esame dell'Ufficio del

¹⁶ Traduzione: Mr. Horne: Pensate che ne abbia visto (*vadaed*: Polari per *seen*) qualcuno?

Sandy: Ooh! Senti come parla il Polari.

Julian: Mi chiedo dove l'abbia imparato.

Lord Ciambellano, secondo una legislazione che fu approvata nel 1737. La rappresentazione dell'omosessualità è sottoposta a restrizioni particolarmente rigide, almeno fino alla fine degli anni Cinquanta e alla pubblicazione del Wolfenden Report, di cui si è parlato in precedenza (Buzwell, 2019).

La figura che nel Regno Unito esercita un maggiore controllo su quello che i media trasmettono è Mary Whitehouse, cristiana e della fazione dei Conservative, la quale intraprende una campagna contro la degenerazione morale e fonda la *National Viewers and Listeners Association*, tramite la quale si propone di controllare quanto viene trasmesso dai media (Anthony, 2012).

Una delle campagne che la impegnano e dalla quale esce vincitrice è quella per blasfemia contro la rivista *Gay News* (Neal, 2021).

Nel 1964 inaugura la campagna *Clean Up TV*, che crea una serie di difficoltà ai produttori televisivi o radiofonici, i quali sono costretti a controllare in maniera estensiva e accurata ogni programma trasmesso, depurandolo da ogni riferimento sessuale o religioso che possa essere considerato offensivo, volgare o blasfemo. Il manifesto della *Clean Up TV Campaign* esprime apertamente che gli uomini e donne del Regno Unito credono in una vita cristiana per il proprio paese e per i propri figli. Afferma apertamente che la BBC è colpevole di far arrivare nelle case di milioni di persone una propaganda che promuove assenza di fede, dubbio, sudiciume e i più bassi istinti della natura umana fra cui promiscuità, infedeltà, ubriachezza e erotismo e, per questo, l'emittente è ritenuto responsabile dell'aumento dei tassi di criminalità, di violenza, e di malattie veneree. Tramite il manifesto, Whitehouse e i suoi sostenitori reclamano un radicale cambiamento delle politiche della BBC affinché incoraggino la formazione del carattere e la fede in Dio (Shaw, 1966).

Evitare le critiche di Mary Whitehouse risulta maggiormente complicato per i programmi televisivi, rispetto a quelli radiofonici, poiché hanno la necessità di tener sotto controllo anche l'aspetto visivo. Questo è probabilmente uno dei motivi per cui *Round the Horne* con Julian e Sandy riesce in gran parte a passare

indenne le campagne di Mary Whitehouse, benché i due protagonisti siano evidentemente codificati come omosessuali, il loro aspetto fisico e le loro movenze non rientrano fra gli aspetti che attirano l'attenzione e il disprezzo di Mary Whitehouse (Baker, 2020: 171-181).

Round the Horne evita il problema della censura tramite un esperto uso di eufemismi e doppi sensi, che hanno anche scopi comici, come il coinvolgimento degli ascoltatori, insinuando che essi siano troppo ingenui per capire i doppi sensi a cui fanno allusioni o al contrario che siano proprio gli ascoltatori ad essere eccessivamente maliziosi e a cogliere doppi sensi anche dove non ci sono (Ibid: 175-180).

Gran parte degli eufemismi che compaiono nella trasmissione sono di natura sessuale, in particolare legati all'omosessualità. Si parla di “*criminal practices*” che era uno dei modi con cui ci si riferiva all'omosessualità nel linguaggio legale, ma facendo intendere che si stia parlando solo delle loro professioni. Anche il Polari viene talvolta usato come mezzo per creare doppi sensi, che però possono essere decodificati solo da altri parlanti di Polari, tanto che, durante un'intervista in cui gli venne rivelato il significato di parole come *dish* o *plate*¹⁷, Barry Took afferma di non essere mai stato a conoscenza del legame con il sesso presente in quelle espressioni (Baker, 2003: 141-142).

Proprio grazie alla loro frivolezza e al fatto che i riferimenti all'omosessualità o l'uso di espressioni volgari sono rari, *Round the Horne* riesce a evitare problemi legati alla censura e denunce da parte di Mary Whitehouse o della società e degli ascoltatori (Zaltzman, 2019).

3.3. Dopo *Round the Horne*

Da un punto di vista moderno, è facile percepire Julian e Sandy come stereotipi e come personaggi antiquati e superati. Ma per gli anni Sessanta simboleggiano

¹⁷ Traduzioni: Dish: fondoschiene
Plate: sesso orale

un grande in passo avanti, poiché sono una delle poche rappresentazioni in cui persone omosessuali non sono “neither victims, nor villains”¹⁸ (Baker, 2020: 195).

Benché conclusosi bruscamente nel 1968, il fenomeno di Julian e Sandy non scompare del tutto dalle scene, e ci sono per qualche decennio ricomparsa e rappresentazioni dei due protagonisti, pur in maniera sporadica e non sistematica, l’ultima delle quali avviene nel dicembre 1987 (Ibid).

L’antilingua non scompare nemmeno nei decenni successivi, come testimoniato dagli show della famosa drag queen Lee Sutton fra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta o, come già accennato in precedenza, in un episodio della serie Doctor Who nel 1973 (Zaltzman, 2019).

3.4. Il Polari delle Sisters of Perpetual Indulgence

Gli anni Novanta rappresentano un periodo di svolta per la comunità LGBT+. Dopo il clima di paura e odio degli anni Ottanta, dovuto in parte anche all’epidemia di HIV / AIDS, la comunità LGBT+ inizia a lottare per i diritti civili e per una maggiore tolleranza. Il nuovo atteggiamento nei confronti dell’omosessualità si manifesta in una maggiore aspettativa di vita per i malati di HIV / AIDS grazie ai progressi della scienza e della medicina, nell’aumento della visibilità di personaggi LGBT+ nei media (cinema, televisione, radio, eccetera), in un miglioramento, sebbene non eccessivamente marcato, dell’atteggiamento della stampa, nell’abbassamento a 18 anni dell’età in cui è legale il sesso fra persone omosessuali, e, infine, nella nascita di numerose associazioni in supporto della comunità LGBT+, fra cui Stonewall Outrage, il Terence Higgins Trust, le Sisters of Perpetual Indulgence, e altre ancora (Baker, 2020: 240).

¹⁸ Traduzione: Né le vittime, né i cattivi.

Fra queste associazioni, sono in particolare le Sisters of Perpetual Indulgence che rivestono un ruolo fondamentale nel ritorno del Polari. Nate negli Stati Uniti durante gli anni Settanta e importate in seguito nel Regno Unito, dove si sono diffuse tanto che negli anni Novanta erano già presenti in diverse città di Inghilterra e Scozia, le Sisters of Perpetual Indulgence sono una delle prime associazioni a fronteggiare l'epidemia di HIV / AIDS negli Stati Uniti e sono inoltre responsabili dell'avvicinamento della comunità LGBT+ al mondo della spiritualità. Nascono come gruppo di uomini omosessuali o, più in generale, di individui appartenenti alla comunità LGBT+ che indossano abiti monastici e di altri membri del clero durante i loro incontri e uniscono al mondo della religione un atteggiamento *camp* e di sfida. Infatti, negli anni Novanta, le relazioni gay non sono riconosciute legalmente dallo stato, né tanto meno dalle istituzioni religiose. Ai partner in una relazione omosessuale non è dunque riconosciuto alcun diritto, per esempio per quanto riguarda l'eredità o la possibilità di andare a trovare il proprio compagno in ospedale (May, 2007). Proprio come una vera confraternita, anche le Sisters of Perpetual Indulgence si occupano di organizzare celebrazioni e rituali di stampo religioso, fra cui matrimoni, benedizioni delle abitazioni, santificazione di personaggi pubblici di particolare rilievo, fra cui gli attivisti Harvey Milk o Peter Tatchell (Taylor, 2007: 30).

Negli anni Novanta, le Sisters of Perpetual Indulgence fanno parte dell'avanguardia del ritorno del Polari, in quanto l'antilingua viene utilizzata durante le cerimonie dell'associazione, per quanto in modi diversi rispetto a come avvenisse in passato (Zaltzman, 2019). Viene infatti utilizzato il cosiddetto High Polari, ovvero una forma di Polari completamente diversa da quella parlata negli anni Cinquanta in conversazioni informali. Raramente infatti è parte di conversazioni spontanee, ma si trova prevalentemente in forma scritta (per poi essere letto e ascoltato). Contiene in forma predominante parole derivate dal Cant e ha un legame minore con le sue forme più recenti, in particolare con quelle utilizzate negli anni Cinquanta, mentre mantiene in comune con il Polari degli anni Cinquanta uno spirito di attivismo, andando a confutare la tesi, diffusasi in

particolare durante tra gli anni Settanta e Ottanta, secondo cui un atteggiamento *camp* non possa essere legato all'attivismo politico (Baker, 2020: 245).

Sono principalmente due le motivazioni per cui le Sisters of Perpetual Indulgence scelgono di usare il Polari. Innanzitutto perché fanno parte della fazione all'interno della comunità LGBT+ che non vuole la scomparsa del Polari, in quanto fa parte della sua cultura e della sua storia, e si oppone invece alla nuova generazione di omosessuali che vedono il Polari come una manifestazione dell'atteggiamento *camp* che essi rifiutano. Negli anni Novanta infatti inizia a diffondersi un sempre maggiore interesse per la storia della comunità LGBT+ anche a livello accademico con la nascita dei *queer studies* e degli studi sulla sessualità, che si accompagna a una maggiore apertura della società, alle lotte per la parità dei diritti (Ibid). Inoltre, l'utilizzo dell'High Polari ha anche una ragione più prettamente estetica, ovvero il fatto che ricorda l'utilizzo del latino nelle celebrazioni religiose cristiane, considerando che entrambe le lingue erano considerate "morte" (Taylor, 2007: 30).

Uno dei progetti più ambiziosi realizzato nel 2003 dalle Sisters of Perpetual Indulgence del gruppo di Manchester è la traduzione della Bibbia in Polari da parte di Tim Greening-Jackson (noto anche come Sister Matic de Bachery), il quale si serve di un dizionario di Polari creato da altri membri dell'associazione come base per un programma per computer che consenta la traduzione sistematica della Bibbia (Zaltzman, 2019).

Qui di seguito si riporta un breve estratto dei primi versi dal libro della Genesi:

- (1) In the beginning *Gloria* created the heaven and the earth.
- (2) And the earth was *nanti* form, and void; and *munge* was upon the *eke* of the deep. And the *Fairy* of *Gloria* trolled upon the *eke* of the *aquas*.
- (3) And *Gloria* cackled, Let there be *sparkle*: and there was *sparkle*.
- (4) And *Gloria* vardad the *sparkle*, that it was *bona*: and *Gloria* medzered the *sparkle* from the *munge* (Sister Debbie Ann Linux of the Virtual Habit, Gen 1, 1-4).

Benché attualmente disponibile in PDF¹⁹ e scaricabile gratuitamente dal sito internet indicato alla nota 19, ne è stata creata una versione cartacea e rilegata da Jez Dolan ed è conservata alla John Rylands Library di Manchester, accanto ad altri volumi della Bibbia di importanza storica. La sua creazione ha come scopo, fra gli altri, quello di mostrare che, benché le istituzioni li escludano, alcuni membri della comunità LGBTQ+ sono in disaccordo con coloro che vogliono tenerli separati dalla spiritualità e dalla religione. Uno degli aspetti più divertenti legati al volume della Bibbia in Polari è che venga trattato come un libro antico e delicato ed è possibile toccare e sfogliare il volume solo indossando dei guanti di panno bianco. Inoltre le Sisters of Perpetual Indulgence organizzano diverse letture pubbliche della Bibbia, durante le quali personaggi pubblici di rilievo per la comunità LGBTQ+ si alternano nel leggerne alcuni passaggi (Baker, 2020: 241-249).

3.5. Il Polari in tempi più recenti

Il Polari continua comparire nel corso degli anni, sebbene in maniera limitata, in particolare assumendo la funzione di promotore di attività e luoghi legati alla vita sociale e / o alla storia della comunità LGBTQ+.

Nel corso dei decenni, diventando più sicura di sé e della definizione della propria identità, la comunità LGBTQ+ inizia a rivalutare il Polari come un fenomeno di interesse e ad apprezzare la sua importanza storica e identitaria, anche se questo non significa necessariamente volerlo riportare in vita come lingua parlata (Brougham et al. 2016).

Negli anni Duemila, quando Paul Baker si stava occupando delle ricerche sul Polari, stando a quanto scaturisce da un sondaggio svolto nel novembre del 2000 su un sito internet, che coinvolge uomini britannici di circa 30 anni d'età, sono

¹⁹ Link da cui scaricare la Bibbia in Polari: <https://www.polaribible.org/>.

principalmente due le opinioni che le persone hanno su di esso. I risultati del sondaggio riportano che circa metà degli utenti del sito web non conosce il Polari. Dell'altra metà, il 23% considera l'antilingua come una parte della cultura e della storia della comunità LGBTQ+, il 10% ritiene che sia giunto il momento di farla tornare in vita, mentre un altro 10% considera il Polari un fenomeno inutile ma non problematico. Infine, un ulteriore 10% di coloro che parteciparono al sondaggio lo vede in un'ottica molto negativa, come un linguaggio arcaico e per di più responsabile di incoraggiare gli uomini ad assumere comportamenti *camp*, che sarebbe meglio che non riportare alla luce (Baker 2020: 233-234).

In seguito alla decriminalizzazione dell'omosessualità e in particolare nel ventennio fra gli anni Settanta e Novanta, anche l'identità degli omosessuali diventa oggetto del consumismo e inizia a essere commercializzata, il che contribuisce anche a creare un maggiore senso di comunità. Tuttavia, il marketing per questa porzione della popolazione era in parte stereotipato, in quanto prevalentemente rappresentava uomini *butch*, ovvero dall'aspetto estremamente mascolino. Nonostante ciò, il Polari inizia a comparire nelle pubblicità o viene usato per dar nome a dei prodotti o luoghi che avevano come target la comunità LGBTQ+, portando così il pubblico generalista in contatto con il Polari (Brougham et al., 2016).

Inoltre, il Polari entra in contatto con circoli letterari e artistici di un certo livello. Viene per esempio usato per trasmettere un senso di realismo in film, libri e altre produzioni artistiche ambientate a metà del Ventesimo secolo che trattassero tematiche relative alla comunità LGBTQ+. Paul Burstyn nel 2007 crea un club letterario chiamato *Polari Salon*, i cui membri si riunivano in un pub a Soho chiamato The Green Carnation, mentre oggi si sono trasferiti al South Bank Centre di Londra. Il club *Polari Salon* ospita autori contemporanei di rilievo e ogni anno organizzano il Polari Book Prize, che seleziona il miglior libro pubblicato in quell'anno con tematiche LGBTQ+. "Polari" è inoltre il nome di un periodico letterario con sede in Australia che tratta temi rilevanti per la comunità

LGBT+, come gender, sesso e sessualità. Prende lo stesso nome anche una rivista online pubblicata negli anni Duemila. Esiste inoltre uno show in cui è presente un personaggio creato da Mark Mander, chiamato Clementine, *the living fashion doll*, che appare in una serie di cortometraggi, in uno dei quali Clementine (che ha il corpo di bambola e la testa di Mark Mander stesso) scopre l'esistenza del Polari e lo spiega agli spettatori (Baker, 2020: 253-270).

Nel 2010, un'associazione chiamata Ultimate Holding Group crea un progetto chiamato EXAM commissionato per far parte del Queer Up North Festival, che consiste in una seduta di esame simile al GCSE incentrato sui *queer studies*, in cui la parte linguistica è dedicata al Polari. Un'altra occasione in cui il Polari ricompare è durante il Festival of Lights di Bury nel 2012, dove vengono sabotate le scritte originali perché potessero essere proiettate espressioni in Polari (Ibid).

Nel 2013 Jez Dolan produce una mappa concettuale che descrive tutte le influenze del Polari nel corso del tempo. Per quanto ricca di informazioni e anche abbastanza accurata, risulta comunque difficile ridurre la storia ad una lingua in una sintetica mappa: non rappresenta dunque un modello perfetto della storia dell'antilingua (Meneghello, 2018).

Internet ha determinato un notevole aumento dell'interesse del pubblico verso l'antilingua, facilitando l'accesso degli utenti a diverse risorse. Un esempio è l'applicazione per smartphone, chiamata *Polari*, creata da Joe Richardson e basata sul dizionario Polari-Inglese stilato da Paul Baker, tramite la quale gli utenti possono imparare l'anti-lingua e persino presentare nuove parole (Brougham et al., 2016).

Infine, due delle opere in cui l'uso del Polari è estensivo sono il cortometraggio "Putting on the Dish", prodotto dai registi Brian e Karl e il breve racconto *Cruising for Laws*, in cui gli autori, George Reiner e Penny Burke riportano un loro dialogo in cui George racconta a Penny la sua vita. In entrambe le opere, il

Polari usato è un'unione delle varie influenze e versioni parlate nel corso dei decenni (Baker, 2020: 268-271).

3.6. Polari nella musica

Un accenno all'antilingua è stato fatto dal cantautore britannico Morrissey, che nel 1990 pubblica l'album *Bona Drag*, che consiste in una raccolta di singoli. Uno di essi è intitolato *Piccadilly Palare*, scritto nel 1989. Il brano presenta un tema insolito, quello della prostituzione maschile, e contiene, così come il titolo dell'album, riferimenti al Polari termini della stessa antilingua, come:

The Piccadilly *Palare* / was just a silly slang / between me and the boys
in my gang. / So *bona to vada* / Oh you / Your lovely *EEK* and your lovely
/ *riah*. [...] Exchanging *Palare* / You woudn't understand / Good sons
like you never do" (Taylor, 2007: 6-7).

Un altro cantautore britannico, la cui storia è legata a quella della comunità LGBT+ e che utilizza il Polari in uno dei suoi brani, è David Bowie. Si fa in particolare riferimento al testo di *Girl Loves Me*, racchiuso nell'album *Blackstar*, pubblicato dall'artista l'8 gennaio 2016, due giorni prima della sua morte.

Qui sotto si riporta parte del testo di *Girl Loves Me*:

Cheena so sound, so titty up this Malchick, say /
Party up moodge, nanti vellocet round on Tuesday /
Real bad dizzy snatch making all the omies mad, Thursday /
Popo blind to the polly in the hole by Friday [...] (Chi, 2018).

Un altro esempio è quello della canzone *Naff Switch*²⁰, un pezzo rap cantato da Ida Barr, attrice e cantante londinese. Il brano è un *mash-up* il cui testo è scritto in Polari e può essere ascoltato all'indirizzo riportato alla nota 20, dove si può anche leggere la sua traduzione in inglese.

L'analisi e la ricerca sul Polari nel corso degli ultimi decenni della storia hanno dimostrato come questa antilingua non sia completamente scomparsa. Inoltre,

²⁰ *Naff Switch* di Ida Barr: <https://www.youtube.com/watch?v=gwV5oPulUYY>.

alcune parole originariamente appartenenti al Polari sono entrate a far parte della lingua inglese. Fra queste troviamo per esempio *bevvvy* o *naff*, e altri termini che in genere sono accomunati da un legame meno stretto con l'orientamento sessuale e il sesso (Brougham et al., 2016). Il caso più noto è quello dell'utilizzo da parte della principessa Anna Windsor dell'espressione "*naff off*", con cui si rivolse, stando a quanto riportato da certe testate giornalistiche, ad alcuni paparazzi nel 1982, durante una competizione equestre (Zaltzman, 2019). Benché infatti raramente usato in maniera estensiva, il Polari non ha mai smesso di far parte della storia e del presente della comunità LGBT+, e soprattutto in anni più recenti, l'attenzione e l'interesse nei suoi confronti sono di certo aumentati, benché più probabilmente da parte di un tipo di pubblico diverso dai parlanti originari. Se infatti in passato erano i membri della classe operaia a conoscerlo e usarlo, oggi è nei circoli e negli ambienti intellettuali che è maggiormente conosciuto (Ibid).

Capitolo quattro: Audiovisual translation e sottotitolaggio

4.1 *Audiovisual Translation*

La traduzione audiovisiva (*Audiovisual Translation*, o AVT) è diventata in tempi recenti un fenomeno centrale nel mondo degli studi sulla traduzione. Le sue prime forme possono essere fatte risalire agli intertitoli o didascalie, descrizioni e dialoghi che apparivano sullo schermo nei film muti, ma oggi la necessità di fornire traduzioni per i prodotti audiovisivi è aumentata notevolmente. Le tipologie predilette di AVT, nonché quelle incontrate più di frequente, sono doppiaggio e sottotitolaggio, a cui si aggiunge anche il voice-over, benché con l'aumento della varietà dei prodotti audiovisivi, siano aumentate di conseguenza anche le tecniche con cui essi vengono tradotti (Remael, 2010: 12).

Gottlieb (1997) definisce il sottotitolaggio come una forma esplicita di traduzione, in quanto si giustappone alla versione originale del prodotto e in questo modo si espone alle critiche di coloro che conoscono la lingua di partenza. Al contempo, non è in grado di rappresentare in pieno l'aspetto prosodico del linguaggio: lo spettatore è costretto a fare riferimento all'aspetto visivo e sonoro del video per poter comprendere il significato che i sottotitoli cercano di conferire (Gottlieb, 1997: 108).

Con la nascita dei nuovi media è diventato sempre più frequente, anche in Italia, dove il pubblico generalmente preferisce prodotti doppiati, avere a disposizione le versioni sottotitolate di un film o altro prodotto multimediale. Tenzialmente, la versione doppiata è la prima ad essere prodotta e lo script ottenuto viene usato come base per la creazione dei sottotitoli. Nonostante ciò, è necessario tener presente che sottotitolaggio e doppiaggio presentano sfide e limitazioni molto diverse (Sánchez, 2004: 12). La prima differenza, nonché una delle più evidenti, è che nella versione sottotitolata lo spettatore ha a disposizione il testo originale, al quale vengono accostati i sottotitoli per renderlo accessibile anche a chi non conosce (per nulla o non abbastanza bene) la lingua di partenza.

Questo determina una tendenza a creare una traduzione più vicina al testo originale (ibid. 12-13).

4.2. *Multimodality* nella traduzione audiovisiva

Ramael (2010) spiega che la traduzione audiovisiva è caratterizzata da una natura multimodale o semiotica. È infatti un tipo di traduzione che presuppone alcune costrizioni, in quanto ci sono altri sistemi di segni, oltre a quello linguistico, che limitano le scelte e la libertà del traduttore. La multimodalità, definita come la combinazione di forme di dialogo orale, scrittura, aspetto visivo e musica, ha sempre caratterizzato, secondo Pérez-González (2014) la storia del cinema.

Nel seguente passaggio, Stöckl definisce “multimodale” come:

communicative artefacts and processes which combine various sign systems (modes) and whose production and reception calls upon the communicators to semantically and formally interrelate all sign repertoires present (Stöckl, 2004: 1-2)²¹.

Stöckl (2004) aggiunge che, in una conversazione spontanea che avviene in presenza, i parlanti fanno affidamento su fattori non verbali in maniera sostanziale. Fra questi si possono citare la gestualità, la pronuncia, la postura e il linguaggio del corpo. Inoltre, anche l'ambiente circostante è profondamente rilevante in una conversazione di questo tipo, in quanto spesso i parlanti fanno riferimento ad esso e viene annoverato fra gli argomenti del discorso. Un testo scritto, al contrario, sfrutta la componente dell'immagine, come gli elementi tipografici e di layout, per influenzare il messaggio. Forme di media più recenti (film, televisione, computer) hanno un ancora maggiore potenziale semiotico, in quanto hanno il vantaggio di poter includere linguaggio sia in forma orale che scritta, immagini, anche in movimento, suoni e musica (Ibid).

²¹ Traduzione: creazioni e processi comunicativi che combinano diversi sistemi di segni (modi) e la cui produzione e ricezione richiede ai comunicatori un'interrelazione semantica e formale di tutti i repertori di segni presenti.

Sono quindi diverse le modalità con cui un messaggio viene trasmesso, sia che questo avvenga in modalità orale, in una conversazione in cui entrambe le parti sono presenti e condividono lo spazio e il tempo in cui la conversazione sta avvenendo, sia in forma scritta, dove il tipo di layout della pagina, il tipo di mezzo sui cui viene scritto e così via, definiscono la tipologia di testo che si scrive. Come già accennato in precedenza, il concetto di multimodalità si applica in maniera particolare ai prodotti audiovisivi, dove si coniugano testo, audio e immagini in movimento. Non è infatti solo il dialogo fra i personaggi a trasmettere allo spettatore informazioni riguardo, per esempio, al rapporto fra di essi, alle loro personalità, eccetera, ma lo spettatore è in grado di dedurre altrettante significative informazioni da tutti i cosiddetti *modes*, i modi di un'opera, fra cui l'aspetto visivo (per esempio la postura dei personaggi, il modo in cui si comportano l'uno con l'altro, dai loro sguardi, la scenografia e l'ambientazione in cui si svolge una determinata scena). Un altro modo decisamente rilevante è rappresentato dalla colonna sonora, in quanto, se scelta con accuratezza, contribuisce a creare il bagaglio di conoscenza che lo spettatore riceve, indirizzandolo così a decodificare, per esempio, che tipo di situazione i personaggi stanno affrontando (fra cui si possono citare scene di svago, di relax o di tensione e paura) (Ibid). È quindi necessario per il traduttore, come sostiene Pérez-González (2014), essere consapevole della natura multimodale dei prodotti audiovisivi, e di cosa viene comunicato tramite ogni "modo".

Stöckl (2004) si è occupato di categorizzare tutti i fattori che influiscono la trasmissione di un messaggio e che rientrano nella costruzione di un prodotto audiovisivo. Divide i cosiddetti modi in quattro gruppi, detti *core modes*, o modi fondamentali, (che sono immagine, linguaggio, suono, musica), ognuno dei quali si può manifestare tramite media differenti, che rappresentano le cosiddette varianti medialiali (*medial variants*). A loro volta, le varianti medialiali si suddividono in una serie di categorie, dette sub-modi (o *sub-modes*).

Per fare un esempio concreto, si consideri il modo "linguaggio", di cui in seguito si riporta una tabella riassuntiva dello schema prodotto da Stöckl (2004):

Core mode	Medial variants
Language	<ul style="list-style-type: none"> - Writing - Animated writing - Speech

Medial variants (corrispondenti a Sub-modes Language)	
Writing	<ul style="list-style-type: none"> - Type size - Font - Colour / Shadings - Ornaments - Spacing - Paragraphing - Margins - Topics - Speech Acts - Lexis - Syntax - Rhetorical figures
Animated writing	<ul style="list-style-type: none"> - All the sub-modes of writing + - Direction - Speed - Rhythm - Special Effects
Speech	<ul style="list-style-type: none"> - Volume (dynamics)

	<ul style="list-style-type: none"> - Intonation - Frequency - Voice quality - Rhythm - Speed - Pausing
--	--

Tabella 1: Analisi del core mode Linguaggio in Stöckl.

(ibid.: 13)

La variante mediale del linguaggio è quindi divisa in mezzi di comunicazione para-verbali, scrittura e scrittura animata. I mezzi para-verbali fa riferimento al dialogo e include per esempio volume, intonazione, velocità, eccetera (Ramula, 2017: 34). Secondo Remael (2004), il dialogo, all'interno di un prodotto audiovisivo ha tre funzioni: strutturale, secondo cui è usato per fornire coesione strutturale e continuità nel prodotto, narrativo-informativa, dove il dialogo fornisce informazioni necessarie alla comprensione del prodotto, e infine interazionale, secondo la quale il dialogo funge da strumento per lo sviluppo del carattere e della personalità di uno o più personaggi in relazione gli uni con gli altri. Per quanto concerne l'immagine, che può essere sia statica che dinamica, si devono considerare fattori quali la colori, effetti visivi, elementi sullo schermo (in particolare per l'immagine dinamica), o anche purezza, la prospettiva, la composizione, eccetera (Ramula, 2017: 33-34). Il suono, invece, consiste di intensità, volume, qualità, e effetti sonori. La musica, al contrario, si può dividere in musica eseguita o incidentale e musica da spartito. Queste a loro volta includono, nel caso di musica eseguita / incidentale, ritmo, velocità, testi, provenienza. La musica nei film può assumere diverse funzioni, come quella di creare continuità fra scene, fornire commenti sull'azione del prodotto. Anche l'assenza di musica può avere un valore, come creare momenti di tensione, attirare l'attenzione dell'ascoltatore e così via (Ibid).

Questi esempi, in cui si riassume brevemente il lavoro di Stöckl (2004) riguardo alla multimodalità, aiutano a chiarire in maniera evidente la complessità di un prodotto audiovisivo.

Il concetto di multimodalità nei prodotti audiovisivi può rappresentare al contempo uno svantaggio e un vantaggio per il traduttore. Un prodotto audiovisivo caratterizzato dalla multimodalità è senza dubbio un testo carico di significati, in quanto questi ultimi possono essere trasmessi da numerosi elementi presenti nel prodotto. Al contempo però, come si è verificato in particolare durante la creazione dei sottotitoli per “Putting on the Dish”, si è notato che non è sempre necessario trasmettere il messaggio nella sua completezza, ma che anche nella stesura dei sottotitoli è possibile sfruttare elementi diversi dal linguaggio per conferire il significato del testo e, talvolta, fare affidamento in maniera sostanziale sulla multimodalità del prodotto per rendere elementi (come lo humour) la cui traduzione nei sottotitoli non risulterebbe altrimenti efficace (O’Sullivan, 2013). È infatti possibile per il traduttore, come per ogni altro utente di un prodotto multimediale, operationalizzare il modo in cui si processano le informazioni trasmesse da ogni modo (Pérez-González, 2014).

4.3. Categorizzazione dei sottotitoli e dei loro parametri

Le innovazioni tecnologiche nel mondo dei prodotti audiovisivi hanno dato origine alla nascita di diverse tipologie di sottotitoli, fra cui troviamo:

1. Sottotitolaggio intralinguistico: in questo caso i sottotitoli e testo di partenza sono nella stessa lingua. Uno degli esempi più noti di questa tipologia sono i sottotitoli per persone con disabilità uditive o per studenti di lingue.
2. Sottotitolaggio interlinguistico: questo è quello a cui più comunemente si pensa quando si parla di sottotitoli, ovvero quello fra due lingue diverse.

3. Sottotitolaggio multilingue: in questo caso particolare, la traduzione appare sullo schermo in più di una lingua, e può essere il caso di un paese in cui esistono più lingue nazionali (Díaz Cintas e Remael, 2007).

Bartoll inoltre elenca e descrive i parametri che possono caratterizzare i sottotitoli, che sono tecnici, linguistici e quelli che appartengono a entrambi i gruppi sopracitati (Bartoll, 2004: 55).

Fra i parametri tecnici troviamo otto elementi:

1. Posizionamento: indica in quale parte dello schermo compaiono i sottotitoli e se tutti compaiono nello stesso posto. Questo parametro fa prevalentemente riferimento ai sottotitoli per persone con disabilità, in quanto è possibile scegliere di non posizionarli centrati sullo schermo, ma, per esempio, sotto a ciascuno dei parlanti.
2. Presentazione dei sottotitoli: si riferisce al fatto che i sottotitoli possono o meno essere parte integrante del prodotto audiovisivo e di conseguenza non possono essere rimossi dal file video.
3. Localizzazione: tramite il parametro della localizzazione si distinguono tre tipi di sottotitoli. I sottotitoli, che si posizionano sotto l'immagine, i sopratitoli, che compaiono sopra l'immagine, o gli intertitoli, che compaiono sulle immagini.
4. Mobilità: benché poco frequente, indica se i sottotitoli si muovono sullo schermo o rimangono fissi nella stessa posizione.
5. Opzionalità: tramite questo parametro, lo spettatore può scegliere far apparire i sottotitoli sullo schermo.
6. Tempistiche: indicano il momento in cui devono apparire i sottotitoli ed è un fattore fondamentale per chi li crea.
7. Canale: descrive la modalità con cui vengono trasmessi i sottotitoli indipendentemente da come avviene la trasmissione del prodotto audiovisivo. Per esempio, può avvenire tramite proiezione sullo schermo o su uno schermo vicino, tramite trasmissione simultanea, tramite impressione sul prodotto audiovisivo stesso, e così via.

8. Colore: può variare a seconda della tipologia del prodotto audiovisivo (per esempio: film in bianco e nero), oppure si può scegliere di assegnare un colore diverso per ogni personaggio, eccetera (Ibid: 55-57).

I parametri linguistici sono invece:

1. Lingua: indica la relazione esistente fra la lingua di partenza e quella di arrivo (sono la stessa, sono diverse, sono più di due, eccetera).
2. Obiettivo: questo parametro è collegato a quello precedente. Si può infatti avere sottotitoli che sono essenziali per la comprensione del prodotto (per esempio se lo spettatore non conosce la lingua di partenza o ha disabilità uditive) (Ibid.: 57).

Infine Bartoll elenca i parametri che appartengono sia alla categoria tecnica sia a quella linguistica e sono:

1. Destinatario: influenza sia come vengono prodotti i sottotitoli, sia la relazione fra le lingue.
2. Traduttore: include alcuni dei parametri già citati, come lingua, obiettivo, destinatario e anche altri fattori, come le condizioni di lavoro (ibid.: 57-58).

4.4. Difficoltà nella creazione dei sottotitoli

L'obiettivo dei sottotitoli è, come afferma Gottlieb, quello di dare al pubblico di arrivo "the experience they would have if they already knew the foreign language" (Gottlieb, 1994: 265), ovvero creare un'esperienza per lo spettatore che sia uguale, o il più simile possibile a quella di uno spettatore che conosce la lingua di partenza del prodotto e, come aggiunge Taylor, come se conoscessero altrettanto bene la cultura di quella lingua (Taylor, 2000: 2)

Ciò che si cerca di ottenere tramite i sottotitoli è presentare in forma scritta il dialogo che avviene in forma orale in un prodotto multimediale. La trasposizione del dialogo da orale a scritto sullo schermo avviene in forma concisa, in quanto lo spazio occupato dai sottotitoli è necessariamente limitato. Questo tuttavia

determina una quasi inevitabile perdita di informazioni. Questa difficoltà è, secondo Remael, uno dei principali ostacoli alla creazione di sottotitoli di qualità (Remael, 2007: 104). Avere infatti chiara la complessità del testo e dei dialoghi in un prodotto audiovisivo non semplifica il lavoro del traduttore. Gli studiosi che si sono interrogati a riguardo hanno riportato diverse teorie su come eliminare o limitare la perdita di informazioni tra il prodotto e i suoi sottotitoli (ibid.).

Prima però di addentrarsi nella descrizione delle difficoltà che sono proprie del sottotitolaggio, è bene accennare ad alcuni aspetti che la creazione dei sottotitoli condivide con la traduzione di ogni altra tipologia di testo.

4.4.1. La traduzione in senso generale

Esistono due strategie generali che si possono scegliere di adottare quando si affronta la traduzione di un qualsiasi testo.

Venuti (1999) discute la questione dell'invisibilità del traduttore e le modalità con cui un traduttore può affrontare il lavoro di traduzione. Secondo Venuti, un testo tradotto è accettabile se è fluente e non presenta particolarità o stonature linguistiche o stilistiche. Una traduzione è valida se riflette il punto di vista e i pensieri dell'autore del testo originale, così come le sue intenzioni e il significato generale del testo che si traduce. Questo renderebbe il traduttore una figura invisibile. Tuttavia, i riferimenti culturali presenti in un testo influenzano la traduzione e le scelte che il traduttore può fare. Sono due le possibilità che il traduttore ha a disposizione. Si può scegliere di addomesticare il testo, avvicinandolo alla lingua e alla cultura d'arrivo, facilitando quindi il lavoro per il lettore, il quale si troverà di fronte elementi a lui familiari, mentre quelli che sono specifici della lingua e della cultura del testo di partenza sono stati eliminati o trasposti nella cultura d'arrivo, cioè "addomesticati". La seconda alternativa, ovvero la strategia opposta, consiste nel mantenere l'estraneità nella traduzione, facendo sì che il lettore incontri elementi che non conosce, lontani e "stranianti" alla sua lingua e alla sua cultura, perché non sono propri di essa, ma della cultura

di partenza. Una strategia addomesticante, come già accennato, nasconde la presenza del traduttore, in quanto il testo, adattato alla cultura e alle convenzioni della lingua di arrivo, appare quasi come se fosse stato originariamente scritto in quella lingua. Al contrario, con una strategia straniante, appare immediatamente chiaro ad un lettore che il testo è stato tradotto, in quanto appaiono elementi non appartenenti alla cultura di arrivo. Le due strategie appena descritte, tuttavia, non costituiscono una scelta univoca, un *aut-aut*. È possibile combinarle nella traduzione di uno stesso testo in diversi punti di esso, o prediligere una al posto dell'altra, ma senza doverne obbligatoriamente escludere una. Inoltre, non è sempre giusto scegliere una delle strategie e adattarla ad ogni situazione. Sono diversi i fattori che influenzano la scelta del traduttore, per esempio il genere, il lettore target. È inoltre possibile, come nel caso del corto "Putting on the Dish", che ci siano parti di un prodotto che sono studiate in modo tale da avere un effetto alienante (Venuti, 1999: 1-51). Il Polari nel corto, infatti, ha come effetto quello di rendere difficile la comprensione del dialogo che avviene fra i protagonisti, così come quello di ricreare l'effetto che il Polari aveva su persone non appartenenti alla comunità LGBT+, quando due individui lo parlavano in loro presenza.

Tuttavia, come già discusso nella sezione 4.2., i prodotti multimediali presentano una molteplicità di sfaccettature che influenzano la loro traduzione.

4.4.2. Lo script nei prodotti audiovisivi

Uno dei fattori da tenere a mente è, come afferma Taylor (2000), il fatto che in prodotti audiovisivi (quali film, cortometraggi, spot pubblicitari e così via) il dialogo che avviene sullo schermo non è né improvvisato direttamente in forma orale, né scritto. Viene al contrario studiato e scritto sotto forma di script, per poi essere in seguito recitato e registrato:

In the film genre, it must be remembered that the original dialogue is not real, merely purporting to be real. It is first produced in the written mode, in the script²²(Taylor, 2000: 6).

Spesso, infatti, in molti film di scarsa qualità è facile percepire quando le battute sono costruite e risultano poco realistiche. Questo deve trasparire necessariamente anche nei sottotitoli (ibid).

Il sottotitolaggio è una forma di traduzione intra-semiotica, ovvero opera all'interno dei confini dei media audiovisivi e del codice linguistico verbale. Il problema è l'incompatibilità del testo scritto e orale. Non è possibile creare una corrispondenza perfetta e armonica del dialogo audio e del testo scritto (Gottlieb, 1997). Il parlato spontaneo, benché sia "artificiale" nei prodotti audiovisivi, presenta caratteristiche quali pause, false partenze, correzioni, interruzioni, forme grammaticali scorrette, contraddizioni, sovrapposizione del dialogo di più parlanti, eccetera. Inoltre, presenta anche caratteristiche del dialetto, socioletto o idioletto di specifici parlanti, che si possono manifestare in modi che non sempre trovano un corrispettivo perfetto nei sottotitoli. Per questo, aggiunge Gottlieb, la forma di sottotitolaggio più efficace è quella diagonale, che presenta un passaggio dal sotto-codice del parlato, che presenta le caratteristiche elencate sopra, al sotto-codice più rigido del testo scritto (Ibid).

4.4.3. Le limitazioni di spazio e tempi nei sottotitoli

Il passaggio dalla forma orale alla forma scritta ha conseguenze particolarmente rilevanti per l'esperienza degli spettatori, in quanto, secondo alcune stime, solo il 60% del dialogo può essere trasferito in forma scritta. Questo spiega la necessità di condensare il testo di partenza (Pérez-González, 2014: 16).

²² Traduzione: Nel genere cinematografico, bisogna ricordare che il dialogo originale non è reale, ma solo presunto tale. Si produce prima in modo scritto, nella sceneggiatura.

Per quanto elaborato prima in forma scritta nello script, un dialogo efficace e realistico riflette le caratteristiche di una conversazione spontanea. Benché infatti il discorso orale sia disorganizzato, è necessario che quante più informazioni siano trasmesse, anche se questo, proprio come in una traduzione di un testo scritto, non significa che sia necessaria una traduzione letterale, o parola per parola. Il dialogo può infatti essere riorganizzato, a seconda delle esigenze di ogni caso specifico (Taylor, 2000).

A questo proposito, Gottlieb (1997) afferma che ogni atto traduttivo comporta la necessità di creare delle priorità e ogni tipo di media ne ha diverse. Dal punto di vista delle limitazioni per il traduttore, il sottotitolaggio non differisce dalla traduzione letteraria, in quanto entrambe le forme di traduzione ne presentano, ma si differenzia in quanto l'aspetto visivo dell'opera pone limitazioni particolari. Il dialogo (o *speech act*) nei sottotitoli, così come le intenzioni verbali e gli effetti visivi devono, secondo Gottlieb, essere il focus della traduzione, molto più dell'aspetto strettamente linguistico. Questo conferisce al traduttore una certa libertà linguistica (Gottlieb, 1997: 109-110)

I sottotitoli infatti presentano difficoltà aggiuntive rispetto a quelle della traduzione letteraria. Per esempio, si corre il rischio di perdere di vista il prodotto come unità coesa, rischiando al contrario di focalizzare l'attenzione sul singolo sottotitolo andando a inficiare la comprensione del significato complessivo dell'opera. Per questo talvolta è necessario scegliere di semplificare, abbreviare o omettere alcune parti del dialogo (Ibid).

Inoltre, i sottotitoli non devono riportare sullo schermo unicamente il testo in forma orale, ma anche scritte che appaiono sullo schermo, quali lettere, graffiti, cartelloni pubblicitari, eccetera, che il traduttore ritiene essere di fondamentale importanza per la comprensione del prodotto (Ramula, 2017: 36).

Come già accennato in precedenza, una delle sfide principali dei prodotti multimediali è quella di condensare i significati trasmessi dal prodotto audiovisivo (tramite tutti i suoi vari canali e strumenti) nei sottotitoli. Remael

(2004) sottolinea questa difficoltà, affermando che la riduzione del testo di partenza è inevitabile e una piena consapevolezza della complessità del testo può essere d'aiuto nella risoluzione di questo problema:

The constrained nature of subtitling is always a major concern in textbooks. [...] Text reduction is inevitable. [...] Awareness of the complexity of the film text speaks from a number of recommendations²³ (2004: 104).

A questo proposito, Ivarsson e Carroll (1998) sottolineano la necessità di riuscire a raggiungere sincronicità fra il testo nei sottotitoli e il dialogo che avviene sullo schermo e incoraggiano il traduttore a sfruttare ciò che appare visivamente sullo schermo e le informazioni che le immagini forniscono. Tuttavia, insiste Remael (2004), è inevitabile che si debba cercare una forma di compromesso fra ciò che viene pronunciato e ciò che compare nei sottotitoli (ibid.).

Infatti, sottolineano Ivarsson e Carroll (1998), il traduttore non si deve concentrare solo sulle informazioni scritte nei sottotitoli, ma deve processare anche il video e l'audio, e aggiungono che la velocità di lettura dei sottotitoli varia sia a seconda del tipo di media (televisione, film, ecc.), sia a seconda del pubblico target.

Non c'è una regola univoca che stabilisca le limitazioni e i parametri entro i quali i sottotitoli devono rientrare a livello di dimensioni fisiche che essi occupano sullo schermo, in quanto esistono diverse tipologie di prodotti con diverse esigenze (Ivarsson e Carroll, 1998). Nondimeno è necessario che queste limitazioni esistano, in quanto, come già accennato, lo spazio fisico, quello offerto dallo schermo, e anche i tempi, che i sottotitoli possono occupare sono fortemente limitati.

Sono diversi i fattori che influenzano le modalità in cui si stabilisce di creare i sottotitoli: la tipologia di prodotto audiovisivo, il pubblico target (ad esempio, età, livello di alfabetizzazione), obiettivo dei sottotitoli, eccetera (Ibid). I fattori da considerare nella produzione dei sottotitoli sono altrettanto vari: si ha

²³ Traduzione: La natura limitante della sottotitolaggio è sempre una delle principali problematiche nei libri di testo. [...] La riduzione del testo è inevitabile. [...] La consapevolezza della complessità del messaggio cinematografico emerge da una serie di raccomandazioni.

l'interruzione di linea, che, secondo Ivarsson e Carroll (1998) sarebbe da evitare quando possibile per evitare di affaticare l'occhio del lettore, la distribuzione del testo nei sottotitoli, che, nel caso di due linee, dovrebbe assumere una forma piramidale e al contempo essere diviso seguendo le logiche di grammatica e semantica. Un altro elemento fondamentale, se non il più importante, è il *timing* (o *spotting*), che indica il far comparire i sottotitoli al momento migliore, seguendo al meglio il ritmo del film e del dialogo. Anche i tempi dei sottotitoli sono essenziali e riguardano la durata della permanenza di un sottotitolo sullo schermo, che deve essere sufficiente per consentire allo spettatore target la lettura del sottotitolo (Ibid).

Per citare alcuni esempi, alcune delle linee guida dei sottotitoli italiani richieste da Netflix²⁴ indicano che nei programmi per adulti il limite massimo di caratteri per secondo (anche detti *cps*) sono 17, mentre sono 13 nei programmi per bambini. Altre indicazioni molto specifiche sono indicate dall'azienda stessa al sito internet riportato alla nota 24. Un altro esempio è quello fornito dalla BBC²⁵ per il sottotitolaggio dei suoi programmi, che si può trovare all'indirizzo web indicato alla nota 25.

Queste limitazioni imposte dalle aziende creano una notevole sfida per chi si occupa della stesura dei sottotitoli, in quanto è evidente che non tutte le informazioni che vengono trasmesse sullo schermo dai diversi canali (si veda lo schema di Stöckl nella tabella 1 di cui sopra) possono essere riportate nei sottotitoli, in quanto renderebbero il testo tradotto eccessivamente corposo e rischierebbe di non rientrare nei parametri per il numero di caratteri per linea, né per il tempo di permanenza sullo schermo, rendendo così il testo poco o addirittura per nulla fruibile allo spettatore, che non riuscirebbe a leggere i

²⁴ Linee guida per i sottotitoli di Netflix: <https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>.

²⁵ Linee guida per i sottotitoli della BBC: <https://www.bbc.co.uk/academy-guides/how-do-i-create-subtitles>.

sottotitoli oppure non avrebbe tempo, tra un sottotitolo e l'altro, di soffermarsi sulle immagini e sull'audio, per esempio (Taylor, 2000).

Tuttavia, è necessario tener presente che, talvolta, per rientrare nelle linee guida prescritte dal committente, si rischia di omettere o di semplificare il discorso in maniera eccessiva, andando quindi incontro a un'ennesima problematica, ovvero la perdita del significato pragmatico del testo. Infatti, il contesto in cui avviene il dialogo è inevitabilmente legato alla trasmissione del significato. Per questo motivo, è necessario cercare di evitare, come spesso si tende a fare per comodità, una riduzione e elisione dei colloquialismi, delle elissi, delle ripetizioni e altre forme che sono tipiche del linguaggio parlato, perché, benché questo aiuti a rientrare nei parametri richiesti, può causare una perdita non solo del realismo del testo, ma anche di parte del significato dell'opera, così come di valori culturali, informazioni relative alla caratterizzazione dei personaggi in scena e così via (Ibid.).

Un altro elemento riportato da Taylor (2000) che sottolinea come i sottotitoli non siano in grado di esprimere perfettamente quanto è presente nel testo originale del prodotto, fa riferimento al fatto che i sottotitoli devono necessariamente scegliere di sopperire a una necessità e una funzione informativa e, a differenza di un dialogo in forma orale, tralasciano o mettono in secondo piano la funzione più interpersonale. Taylor (2000) riporta un esempio di come le relazioni interpersonali, come il livello di conoscenza e di familiarità fra due interlocutori possa trasparire dal modo in cui si pone una domanda:

The realizational possibilities for the accompanying direct or indirect offer include [for example] *Would you like a cigarette?*, *Can I offer you a cigarette?*, *Do you smoke?*, *I think you need one of these*, *Here, have a fag*, and the possible appropriate choices of reply *Yes, please*, *Yes, OK*, *No, thank you*, *That won't help*, *Christ, yes!*, etc. may be crucial from the interpersonal point of view of creating or maintaining certain relationships between the characters²⁶ (Taylor, 2000: 9).

²⁶ Traduzione: Le possibilità di realizzazione di un'offerta diretta o indiretta di che si riporta qui sotto includono [per esempio] *Vuoi una sigaretta?*, *Posso offrirti una sigaretta?*, *Fumi?*, *Penso che tu abbia bisogno di una di queste*, *Ecco, prendi una sigaretta*, e le possibili scelte appropriate

Le informazioni relative ai rapporti interpersonali che traspaiono in maniera evidente dalle modalità dirette o indirette di porre una domanda come, nel caso citato sopra, offrire una sigaretta, benché tendenzialmente messe in secondo piano dai sottotitoli in favore della necessità di fornire spiegare allo spettatore cosa sta avvenendo e attorno a cosa il dialogo sta rivolvendo, possono nondimeno essere trasmesse dalle immagini sullo schermo, tanto che spesso il dialogo, in situazioni in cui la risposta appare evidente dalle informazioni rilasciate dalle immagini, può finire per risultare ridondante e ripetitivo (Ibid.).

Le ripetizioni infatti, sono uno dei primi elementi a venire sacrificato nei sottotitoli per rientrare nei parametri richiesti, per quanto, come già accennato, possano fornire informazioni e indizi per decifrare la psicologia di un personaggio (Ibid.). Riguardo alle relazioni interpersonali, è necessario anche mantenere il livello di formalità del testo originale, benché anche in questo caso si incontrano alcune sfide, come il fatto che un testo in forma orale e uno in forma scritta presentino intrinsecamente diversi livelli di formalità o come anche il fatto che la creazione di sottotitoli porti a volte a fare una scelta di un registro più neutro per facilitare la comprensione delle informazioni trasmesse (Ibid.: 10).

Nonostante le numerose limitazioni dei sottotitoli, è comunque possibile, ed è stato fatto innumerevoli volte, creare sottotitoli che siano efficaci, che riportino quindi in forma scritta una versione realistica del dialogo e che siano simili, a livello di informazioni trasmesse, significato, registro e così via, al prodotto di partenza.

L'obiettivo di chi crea i sottotitoli è quindi quello di creare un equilibrio fra la necessità di trasmettere la trama e l'azione che avvengono sullo schermo e le relazioni intrapersonali fra i personaggi e tutti gli altri elementi che compongono un prodotto filmico.

di risposta *Sì, per favore, Sì, OK, No, grazie, Non serve, Cristo, sì!*, ecc. possono essere di importanza cruciale dal punto di vista dei rapporti interpersonali, per creare o mantenere certe relazioni tra i personaggi.

Alcuni studiosi hanno stilato alcune tecniche per la creazione dei sottotitoli che affrontano le problematiche citate in precedenza. Gottlieb (1992) è uno di questi e ne identifica dieci. La prima è l'*Espansione*, usata quando per la comprensione del testo originale è necessaria una spiegazione per esempio nel caso in cui il testo includa riferimenti culturali assenti nella lingua di arrivo. Poi c'è la *Parafrasi*, usata quando non è possibile ricostruire la fraseologia del testo di partenza in quello di arrivo. *Trasferimento* è la strategia per cui il testo di partenza viene riportato completamente. Tramite la tecnica dell'*Imitazione* il testo di arrivo mantiene non solo riporta completamente quello di partenza, ma ne imita anche la forma. La *Trascrizione* si usa per riportare un termine che risulta ambiguo anche nel testo originale, come un nome di invenzione o un termine in una terza lingua. Poi c'è la *Dislocazione*, che si usa quando il prodotto usa un elemento speciale, per cui è più importante la resa dell'effetto che ha sullo spettatore invece di una traduzione letterale. *Condensazione* descrive invece la riduzione del testo di arrivo ed è la tecnica che generalmente si tende ad usare. La versione più estrema della condensazione è la *Decimazione*, dove anche alcuni elementi importanti potrebbero essere omissi. Un'altra tecnica è la completa *eliminazione* di parti del testo. L'omissione, secondo Ivarsson e Carroll (1998) è solitamente una delle opzioni più efficaci, in quanto più semplice di cercare di condensare il testo, meno fastidiosa per chi è in grado di comprendere il testo di partenza e inoltre occupa meno spazio della parafrasi. Infine, quando non è possibile trovare una soluzione e il significato del testo di partenza si perde inevitabilmente, si ha quella che Gottlieb chiama *Rassegnazione* (Gottlieb, 1992).

Altre tecniche riassunte da Ivarsson e Carroll (1998) per condensare il testo nei sottotitoli sono la semplificazione della sintassi, che se si scelgono strutture più semplici risulta anche più breve, la semplificazione del vocabolario, la semplificazione e abbreviazione di dialoghi, per i quali ci si può appoggiare all'aspetto visivo del film, così come l'ellissi di parole riempitive (come *you know, well...*) o di false partenze e ripetizioni.

L'impiego di queste tecniche e strategie non rappresenta una soluzione univoca a tutti i problemi traduttivi. Anzi, da questa lista è necessario comprendere non tanto che la produzione di sottotitoli sia un'attività meccanica o poco efficace, ma al contrario che ci sono a disposizione di chi crea i sottotitoli diverse soluzioni che possono essere adottate (Taylor, 2000: 10).

Talvolta però il traduttore deve affrontare il problema dell'intraducibilità di un'espressione, come spesso accade per esempio per il turpiloquio o per i giochi di parole e i modi di dire, che sono per la maggior parte delle volte fortemente legati alla cultura. In questi casi, non si può far altro che accettare l'assenza di un corrispondente specifico e accogliere l'intraducibilità (Bassnett, 2002: 23-24, 31). Lo stesso può accadere anche nel caso dei sottotitoli, soprattutto poiché, come accennato in precedenza, un testo multimediale, sono molteplici i fattori che possono rendere un testo intraducibile, oltre al testo.

Tuttavia, ci sono altre difficoltà connesse alla traduzione, che si presentano a chi si accinge a creare i sottotitoli di un prodotto audiovisivo. Infatti, la traduzione di un testo scritto, proprio come quella di un video, comporta anche la traduzione di altri aspetti quali riferimenti culturali, ambiguità, allusioni, humour, e altri elementi che hanno a che fare l'aspetto pragmatico di un testo (Taylor, 2000:7).

4.4.4. Difficoltà linguistiche: slang e dialetti

Un altro elemento che spesso è collegato all'aspetto visivo dell'opera è quello dei giochi di parole o dei modi di dire. La versione scritta di solito tende ad avere un minore impatto, in quanto non è in grado di riflettere quanto appare sullo schermo, oppure particolari intonazioni nelle voci dei personaggi, quali enfasi, esitazioni, e anche gestualità (Taylor, 2000: 8).

Un altro aspetto che si tende a tralasciare nei sottotitoli è l'uso di dialetti o slang particolari, diversi dalla forma standard della lingua di partenza. Taylor aggiunge che, benché non tutti gli elementi sopra citati possano essere riportati nei sottotitoli, è comunque possibile sopperire a questa mancanza:

And even if all the relevant prosodic features cannot be captured, the lexical items (slang, taboo terms, etc., which are important markers) compensate sufficiently even with the necessary toning down referred to above. Dialectal usage, swearing, deviant grammar or even inarticulacy help set the context of culture, and both dubbing and subtitling techniques should be called upon to provide some clues²⁷ (2000:8).

Secondo Istiqomah et al. (2009), l'utilizzo di uno slang all'interno di una precisa comunità è molto diffuso. I membri di quella comunità conoscono il significato delle parole dello slang e non necessitano che siano tradotte in un'altra lingua, come la lingua standard, in quanto il loro impiego avviene normalmente nella quotidianità. L'uso di uno slang o di un dialetto sono associati all'utilizzo orale della lingua piuttosto che a quello scritto. Il linguaggio utilizzato nei film non fa parte tuttavia né dell'una, né dell'altra categoria, in quanto nasce come lingua scritta: esiste uno script che gli attori imparano e su cui gli attori basano la loro performance, ma la loro performance avviene in forma orale (Ibid.).

La naturalezza con cui lo slang viene impiegato crea però qualche difficoltà a chi si occupa di traduzione, in quanto è frequente che paesi con culture diverse o anche comunità all'interno di uno stesso paese non condividano lo stesso slang o che assegnino differenti significati alle stesse parole (Ibid.: 152).

Inoltre, gli stessi autori, affermano che lo slang non è semplicemente un fenomeno linguistico, ma anche sociale e culturale, il che crea una serie di difficoltà per i traduttori:

Slang is a psychosocial and cultural phenomenon. The differences in language systems and cultures become the main problems of slang translation²⁸ (Ibid.: 153).

Aggiungono inoltre che la traduzione è influenzata dalla distanza culturale e linguistica fra la lingua di partenza e quella di arrivo poiché il messaggio può

²⁷ Traduzione: E anche se tutte le caratteristiche prosodiche rilevanti non possono essere riprodotte, gli elementi lessicali (come slang, termini tabù, ecc., che sono marcatori importanti) compensano sufficientemente anche con la necessaria attenuazione di cui si è parlato sopra. L'uso del dialetto, le parolacce, la grammatica anomala o anche un linguaggio disarticolato aiutano a definire il contesto culturale e sia le tecniche di doppiaggio che quelle di sottotitolazione dovrebbero essere chiamate a fornire alcuni indicatori.

²⁸ Traduzione: Lo slang è un fenomeno psicosociale e culturale. Le differenze nei sistemi linguistici e nelle culture diventano i problemi principali della traduzione dello slang.

essere espresso in maniere molto differenti. Nel caso in cui le culture siano vicine e condividano un certo numero di legami, il traduttore incontra certamente difficoltà minori. Tuttavia, le difficoltà non mancano anche nel caso in cui le culture siano simili, ma il linguaggio completamente differente. Il traduttore deve tenere a mente che la traduzione che crea deve essere appropriata per una cultura, una lingua e un gruppo specifico di lettori e deve anche essere consapevole del legame che esiste fra la cultura e la lingua di un gruppo di parlanti.

Sono infatti le differenze fra lingue e culture a generare difficoltà di traduzione di uno slang nella lingua di arrivo (Ibid.: 153-154).

Istiqomah et al. (2009) riporta inoltre l'esistenza di quattro diverse concezioni di slang. La prima definisce lo slang come una forma di linguaggio caratterizzata da una sintassi non neutrale, teoria dimostrata dal fatto che esistono parole che hanno una versione standard e una versione slang (come *bycicle* e *bike*, *teleohone* e *phone*), benché ormai queste parole siano state incorporate nel linguaggio standard. La seconda teoria invece fa riferimento alla situazione di utilizzo, secondo cui lo slang venga adoperato in contesti informali. La terza ipotesi definisce lo slang come una forma di linguaggio usata unicamente in forma orale. Infine, lo slang viene definito come una forma di linguaggio creativo, sorprendente e divertente (Ibid.: 154-155).

Baker (1992) elenca otto strategie tramite le quali si può tradurre lo slang:

1. Individuare una parola meno specifica, ma più generale.
2. Scegliere un'espressione più neutrale e meno espressiva.
3. Trovare un'espressione nella cultura di arrivo che possa sostituire con un effetto analogo quella di partenza
4. Scegliere di usare un prestito dalla lingua di partenza e, qualora necessario, spiegarne il significato. Questo può essere utile nel caso in cui l'espressione slang sia ripetuta più volte nel testo.
5. Parafrasare l'espressione utilizzando parole legate ad essa. Questa strategia è adoperata quando la parola slang è lessicalizzata nella lingua

di arrivo o quando la sua frequenza nel testo di arrivo è più alta di quanto risulterebbe naturale.

6. Parafrasare l'espressione usando parole a essa non legate. È utile se la parola slang non è lessicalizzata e nel caso in cui il significato dello slang risulti troppo complicato per il testo di arrivo.
7. Omissione del termine. È una strategia più estrema rispetto alle altre, ma può essere utilizzata nel caso in cui il significato sia trasmesso ugualmente anche senza la presenza del termine in questione. Inoltre è utile a ridurre la lunghezza della traduzione, che nel caso del sottotitolaggio è particolarmente rilevante.
8. Traduzione tramite illustrazione. Una strategia adatta nel caso in cui si riferisca ad un concetto illustrabile, anche per evitare una spiegazione eccessivamente verbosa. (Baker, 1992: 26-42)

La scelta dell'utilizzo di una forma di slang o dialetto in un prodotto audiovisivo ha motivi ben precisi.

Ogni individuo e il suo modo di esprimersi, come descritto da Louwse (2004), sono definiti dal proprio idioletto e socioletto. Si definisce idioletto ogni somiglianza presente nel modo di parlare di un individuo singolo, ovvero un modo di esprimersi che è proprio di quell'individuo soltanto, e che esprime la personalità dell'individuo. Il modo in cui ci si esprime inevitabilmente lascia delle tracce che permettono agli interlocutori di dedurre più o meno consciamente come è fatta la persona con cui si sta conversando. Al contrario, si definisce socioletto ogni somiglianza presente nel modo di esprimersi di un gruppo o una comunità di parlanti. Anche nel caso del socioletto, proprio come in quello dell'idioletto, le somiglianze e gli schemi con cui si parla forniscono informazioni fondamentali sull'individuo e sulla comunità a cui appartiene (Ibid.: 207).

Trudgill (2000) afferma che il linguaggio parlato svolge due funzioni di base: comunicare informazioni riguardanti chi sta parlando e creare una relazione

sociale con l'interlocutore. È perciò realistico affermare che si impara tanto da quanto una persona afferma quanto dal modo in cui si esprime. L'uso del linguaggio offre informazioni sulle origini e sulla cultura di una persona, che si possono evincere, per esempio, dal suo accento (Ibid.: 1-2). Lo stesso si può affermare anche per i personaggi di film o serie televisive. Questo è particolarmente rilevante per chi si occupa di creare i sottotitoli, in quanto è necessario per quanto possibile, che il caratteristico uso del linguaggio fatto da un personaggio compaia anche nella traduzione in un'altra lingua. Bisogna tuttavia tener presente che il linguaggio di un personaggio di un film o simili si differenzia da quello usato in una conversazione reale poiché, come già accennato in precedenza, non è spontaneo, ma è basato su uno script, quindi in qualche modo costruito per avere un certo effetto (Hamaida, 2007: 1-3).

Inoltre, anche la grammatica inglese convenzionale non si applica in maniera precisa al parlato, ma viene al contrario prevalentemente applicata ad un testo scritto e eventualmente al linguaggio formale. L'uso di una lingua standard nei sottotitoli, tuttavia, per quanto porti a una perdita delle caratteristiche del parlante, ha il vantaggio di semplificare il dialogo, rendendolo quindi più comprensibile e più adatto a pubblico di arrivo che non è esperto delle varie nuance di un dialetto o di uno slang, per esempio (Ibid.: 1-4).

In aggiunta, benché parti fondamentali di un dialetto e uno slang, o, in questo caso in particolare, di un'antilingua, l'accento e l'intonazione, tipiche di una varietà di linguaggio sono particolarmente difficili da rendere in forma scritta nei sottotitoli, mentre altri aspetti quali la grammatica e il lessico sono più facilmente rappresentabili nei sottotitoli nella lingua di arrivo. Anche il caso particolare degli slang, a cui si possono associare per affinità anche le anti-lingue e il Polari nello specifico, sono un mezzo tramite il quale si esprimono e si manifestano caratteristiche culturali e identitarie di un gruppo di individui che appartengono ad una sottocultura. La caratterizzazione di un personaggio avviene tanto tramite il linguaggio, quanto tramite altri fattori, quali azioni e atteggiamenti (Ibid.:1-5).

Nel corto “Putting on the Dish”, così come nel documentario “Bruce Eves in Polari”, è evidente come i personaggi siano definiti dalla lingua che parlano. Nel caso del Polari infatti è ancora più evidente non solo nelle produzioni cinematografiche, quanto più nella realtà. Come già detto nei capitoli precedenti, il Polari ebbe una forte funzione identificativa e di riconoscimento per la comunità LGBT+ negli anni in cui l’omosessualità costituiva un reato per lo Stato.

4.4.5. Difficoltà linguistiche: turpiloquio

Come affermato da Taylor (2000), la trasposizione dalla forma orale a quella scritta è rilevante anche nel caso dell’uso di imprecazioni, parolacce e, soprattutto, di termini legati alla sfera sessuale, ovvero di tutti i modi di esprimersi e gli argomenti di conversazione che vengono considerati un tabù, poiché la trasposizione dalla forma orale alla forma scritta ne aumenta il cosiddetto coefficiente di intensità, ovvero la misura di quanta forza e impatto ha una parola.

L’intensità del testo scritto nei sottotitoli deve essere allo stesso livello di quello orale, o per lo meno avvicinarsi ad essa il più possibile. La presenza di turpiloquio all’interno di prodotti audiovisivi è oggi estremamente diffusa e sono parte integrante dell’inglese parlato. Secondo quanto riportato da Abdelaal e Al Sarhani (2021), le parolacce si possono dividere in tre categorie: epiteti (per esempio: *bitch, fag, asshole*), blafemie (come *goddamn, hell*) e volgarità (quali *fuck* o *shit*). Esistono culture in cui il turpiloquio è un tabù inaccettabile, così come lo possono essere i riferimenti alla sfera sessuale, del corpo e delle sue funzioni.

Le strategie con cui affrontare la traduzione del turpiloquio e di espressioni tabù sono diverse:

1. Conservazione: l’espressione si mantiene e viene adattata nella lingua di arrivo, lasciandola però il più possibile simile a quella originale.

2. Spiegazione: in questo caso il termine viene lasciato nella lingua di partenza e spiegato nella lingua di arrivo
3. Traduzione diretta: è una traduzione letterale dell'espressione tabù.
4. Generalizzazione: il termine nella lingua di arrivo è meno specifico di quello presente nel testo originale
5. Sostituzione: il termine tradotto è un equivalente di quello di partenza presente nella lingua di arrivo.
6. Omissione: mancata traduzione del turpiloquio.
7. Utilizzo di un registro formale.
8. Utilizzo di eufemismi (Ibid.).

A questo proposito, Hjort (2009) aggiunge che la traduzione del turpiloquio è una questione che riguarda la ricerca di un equilibrio. Il traduttore ha il compito di interpretare lo stile originale dell'opera e la sua ricezione da parte del pubblico originale e scegliere di conseguenza come procedere con la traduzione. Inoltre, giocano un ruolo fondamentale le linee guida rilasciate dai committenti, così come le personali preferenze del traduttore (Ibid.).

Spesso capita, come affermano Días Cintas e Remael (2007), che espressioni tabù e il turpiloquio vengano eliminate per vari motivi, fra cui le costrizioni di spazio e tempi nei sottotitoli. Tuttavia, esse svolgono funzioni fondamentali nell'interazione dialogica e nella storia dell'opera. In particolare, la loro presenza è di estrema importanza quando assumono una funzione di caratterizzazione dei personaggi e una funzione tematica.

4.4.6. Difficoltà linguistiche: lo humour

Lo humour è un elemento che difficilmente può essere traferito dal testo di partenza a quello di arrivo, in quanto fa in gran parte riferimento a elementi culturali che nella maggioranza dei casi sono tipici di una cultura e lingua in particolare. Nel momento in cui si cerca di trasferirlo nel testo di arrivo, si rischia di perderne l'effetto. Difatti, parole ed espressioni che posseggono più di un significato e su cui si basano giochi di parole, in particolare se collegate a

riferimenti culturali, presentano una delle maggiori difficoltà traduttive (Chiaro, 2010).

Il sottotitolaggio, inoltre, con le sue costrizioni e limitazioni tipiche già descritte in precedenza, rende la sfida della traduzione dello humour ancora più complicata. Come afferma Wang (2014), il traduttore deve essere in grado di comprendere perfettamente il testo di partenza e di conseguenza cogliere la presenza di humour nell'originale, per poi riuscire in un uso creativo della lingua di arrivo. La mancata efficacia della traduzione risulterà in reazioni confuse da parte degli spettatori, nonché nella distinta mancanza di risate o divertimento dove sperato. Quando lo humour non viene trasmesso in maniera corretta nella traduzione, il pubblico rimarrà inevitabilmente confuso o talvolta persino infastidito:

To replicate the SL humour, subtitle translators have to be more precise in understanding the ST and more creative in using the TL. The TT will either make the TL audience laugh as hard as the SL audience, or leave the former in a state of confusion or even an annoyance – particularly in facing the laughter preserved in TV sitcoms²⁹. (Wang, 2014: 272)

La traduzione dello humour espresso verbalmente riguarda due delle più rilevanti questioni traduttive: l'equivalenza e la traducibilità. In un contesto professionale, la relazione fra il testo di partenza e quello di arrivo dovrebbe essere una di equivalenza. Poiché il concetto di equivalenza assoluta non è applicabile, ci si aspetta la creazione di un testo tradotto che sia il più naturalmente simile a quello originale. Nel caso dello humour, il pubblico di arrivo si aspetta di essere divertito dal testo, perciò in questo caso è accettabile un'equivalenza funzionale, ovvero che replichi non il testo, ma il suo effetto e la sua funzione (Chiaro, 2010). Il problema della traduzione dello humour non è la sua intraducibilità (poiché, benché sia considerato tale, lo humour viene comunque tradotto in altre lingue), ma, al contrario, la difficoltà di raggiungere un sufficiente livello di equivalenza.

²⁹ Traduzione: Per replicare l'umorismo nel SL, i traduttori di sottotitoli devono essere precisi nella comprensione della ST e creativi nell'uso del TL. Il TT potrà essere in grado di far ridere il pubblico TL tanto quanto il pubblico del SL, oppure lascerà il primo in uno stato di confusione o addirittura di fastidio - in particolare di fronte alle risate conservate nelle sitcom televisive.

Nel caso dello humour, un'equivalenza formale e linguistica viene generalmente sacrificata a favore di un'equivalenza funzionale, specialmente quando l'effetto umoristico del testo è racchiuso in giochi di parole, oltre che in aspetti della cultura di partenza (Ibid.).

Oltre ad essere strettamente legato alla cultura e alla lingua di partenza, lo humour è fortemente connesso alla sensibilità del singolo parlante (o personaggio) e al suo idioletto. In particolare, i giochi di parole si appoggiano molto alla lingua, per esempio all'impiego di figure retoriche, come iperonimia, eufemismi, iperbole, metafore, e così via. Spesso si ottengono modificando la pronuncia dei suoni o lo spelling delle parole, che nel contesto audiovisivo possono essere alterati in base alla componente delle immagini, che aiuta il traduttore a rendere i giochi di parole e lo humour anche nel testo di arrivo (Wang, 2014: 276-279).

Díaz Cintas e Remael (2007) affermano che lo humour può scaturire in diversi modi: dall'interazione tra parole e immagine, dai giochi di parole, oppure può essere anche parte integrante della trama. Il sottotitolaggio dello humour richiede, oltre ad una buona dose di creatività, anche la formulazione delle priorità della traduzione, in quanto è necessario comprendere quanto rilevante sia la sua presenza all'interno dell'opera. Talvolta, lo humour nei prodotti audiovisivi è più facilmente traducibile rispetto, per esempio, a quello nella traduzione letteraria. Per quanto infatti i sottotitoli siano limitati da convenzioni su tempistiche e spazi, possono essere in grado di trasmettere lo humour tramite lo sfruttamento della multimodalità del testo, ovvero delle immagini, dell'audio e della musica, oltre che delle parole (Ibid.).

4.4.7. Prodotti audiovisivi multilinguistici

Un caso particolarmente rilevante da considerare è quello dei film o dei prodotti multimediali dove si parla più di una lingua, soprattutto perché è un fenomeno in aumento negli ultimi tempi ed è presente un sempre maggiore contatto fra popoli, lingue e culture, così che anche i film e i registi tendono a riprodurre sullo

schermo questo nuovo aspetto della realtà. La creazione di sottotitoli non avviene più da una lingua A a una lingua B, ma è presente una terza lingua C, da rendere comprensibile per i parlanti della lingua di arrivo B (De Hinges Andino, 2014). Díaz Cintas e Remael (2007) affermano che è necessario che ogni parte di dialogo sia tradotta nei sottotitoli e questo include anche ogni parte di dialogo in altre lingue. Tuttavia possono essere diverse le ragioni per cui sono state inserite dal regista espressioni in altre lingue. Nel caso in cui non siano rilevanti dal punto di vista della narrazione e della comprensione delle informazioni e della trama e il contesto chiarisce le espressioni per gli spettatori, è possibile tralasciare la traduzione di espressioni in altre lingue nei sottotitoli.

Capitolo cinque: *Putting on the Dish e Bruce Eves in Polari*

5.1. Bruce Eves in Polari

“Bruce Eves in Polari” è un documentario diretto da Peter Dudar, in cui viene realizzato un ritratto dell’artista canadese Bruce Eves, vincitore nel 2018 del Governor General’s Award in Visual and Media Arts, uno dei premi più importanti in Canada per le arti visive. Si tratta di un documentario al quale lo stesso Eves collabora e nel quale si ripercorre la carriera dell’artista. Il lavoro di Eves, omosessuale dichiarato, includeva tematiche che avevano a che fare con l’omosessualità.

All’interno del documentario sono diverse le occasioni in cui si incontra il Polari, sia in forma orale che in forma scritta. All’inizio del film, poco dopo i titoli di testa, l’artista pronuncia in rapida successione una serie di espressioni in Polari. Inoltre, nel corso del documentario compaiono sullo schermo termini e espressioni, quali:

ST: Nanti Polari,
SUB: Non si parla Polari

ST: Lupperts.
SUB: Dita.

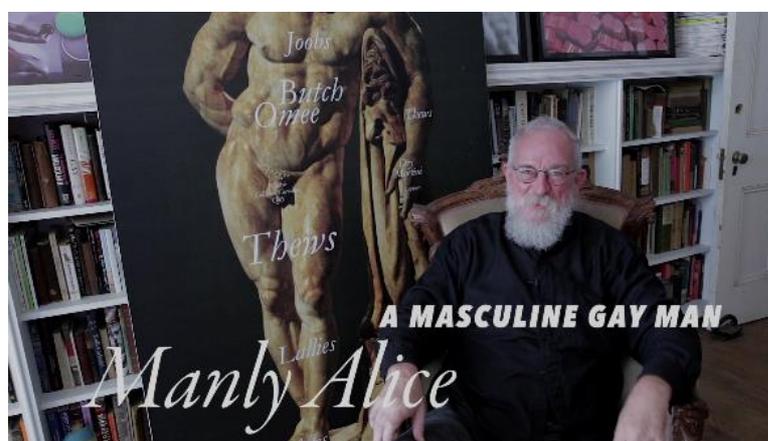
ST: Omee.
SUB: Uomo

ST: As we say in Polari: Vada the butch omee Ajax
SUB: Come diciamo in Polari: Guarda \ quel maschio che sembra Aiace

Una scelta interessante fatta da Dudar e Eves è il fatto che, nella maggioranza dei casi, quando compaiono parole in Polari sullo schermo, esse sono accompagnate da una traduzione in Inglese, di cui si riporta sotto qualche esempio:



SUB: PECCATO.



SUB: OMOSESSUALE DALL'ASPETTO MASCOLINO.

Per quanto l'utilizzo del Polari nel documentario diretto da Dudar l'utilizzo del Polari non sia estensivo quanto in "Putting on the Dish", la sua traduzione in sottotitoli italiani propone sfide quali il ritmo con cui vengono pronunciate le espressioni, o il fatto che appaiono sullo schermo mentre l'artista sta parlando, il che determina la necessità di selezionare quanto riportare nei sottotitoli e in che modalità.

5.2. Putting on the Dish

"Putting on the Dish" è un cortometraggio del 2015 scritto e diretto da Brian Fairbairn e Karl Eccleston, noti semplicemente come Brian & Karl, presentato durante l'edizione 2021 del Concorso Film Festival all'interno della rassegna

After Babel, che raccoglie cortometraggi fuori concorso che hanno come *fil rouge* il tema del linguaggio e della varietà delle lingue e dei dialetti esistenti.

Il cortometraggio è ambientato a Londra, nel 1962. Due uomini omosessuali seduti su una panchina iniziano a parlare della loro esistenza, sesso e delle condizioni di vita nel mondo che li circonda. L'aspetto interessante del cortometraggio è che è interamente girato e registrato in Polari.

I registi hanno affermato nell'intervista pubblicata sul blog di Concorso di aver sempre dimostrato un interesse particolare per le lingue, sia che si trattasse di una lingua specifica, di un particolare modo di esprimersi in un certo periodo storico, o le peculiarità espressive di un determinato personaggio:

[...] [W]e've always been interested in languages. Sometimes a specific language or the modes of expression of a certain epoch intrigue us, but it's always a particular historical tidbit or the idea for a character or a scenario that is the starting point³⁰ (Brian e Karl, 2021)

Tuttavia, come hanno affermato gli stessi autori del cortometraggio, intervistati in occasione del festival Concorso, la forma di Polari utilizzata nel corto non fa riferimento a quella di nessun periodo storico dell'antilingua. Al contrario, Brian e Karl si sono serviti di una forma ricostruita del Polari, andando a prelevare termini e espressioni risalenti a diversi periodi della sua storia e a varie influenze, basandosi prevalentemente sul dizionario Polari-Inglese compilato dal linguista Paul Baker, pubblicato con il titolo *Fantabulosa: A Dictionary of Polari and Gay Slang*.

The main source we used to research the film was Paul Baker's comprehensive Polari dictionary. [...] The Polari you see in the film is very much our own reconstruction – it's an exaggerated version of how it might have been used but we think it gives a good indication of how inventive and exuberant it could be³¹ (Brian e Karl, 2021).

³⁰ Traduzione: Siamo sempre stati interessati alle lingue. A volte ci interessa una lingua specifica o i modi di espressione di una certa epoca, ma è sempre un certo particolare nella storia o l'idea per un personaggio o uno scenario che ci offre il punto di partenza.

³¹ Traduzione: La fonte principale che abbiamo utilizzato per la ricerca del film è stato il dizionario completo Polari di Paul Baker. [...] Il Polari che si vede nel film è una nostra ricostruzione - è una versione esagerata di come potrebbe essere stato usato, ma pensiamo che dia una buona indicazione di quanto possa essere inventivo ed esuberante.

Il caso del Polari rende la creazione dei sottotitoli ancora più complicata. Innanzitutto perché la lingua parlata è una anti-lingua che, come descritto nel capitolo uno, si è sviluppata nel Regno Unito e ha un forte legame con la lingua inglese, a cui si appoggia per strutture grammaticali e espressioni. Inoltre il Polari è un linguaggio carico di doppi sensi e allusioni ed è importante anche capire quando uno di questi fenomeni è presente nel testo di partenza, per evitare di fermarsi a una comprensione superficiale del dialogo fra i personaggi e rimanere ignari dei messaggi che passano fra i protagonisti, proprio come poteva esserlo negli anni Cinquanta una persona che non conoscesse il Polari. Questo si lega inoltre alla questione della caratterizzazione dei personaggi. La comprensione delle allusioni che i parlanti fanno è infatti fondamentale nella costruzione delle psicologie e del carattere dei personaggi, così come nella definizione di quelle che sono le caratteristiche fondamentali del Polari.

Gli stessi registi affermano che il Polari offre molti spunti per giochi di parole, humour, allusioni e così via, ma permette comunque ai suoi parlanti di affrontare tematiche serie e gravi, come la persecuzione degli omosessuali da parte delle forze dell'ordine e della legge:

Polari obviously offers a lot of comic possibilities for writers – its camp, smutty and full of clever innuendo. [...] But Polari is full of shades of light and dark – there's lots of words to describe the justice system, the police, the courts and so the story almost took a darker turn of its own accord³² (Brian e Karl, 2021).

La scelta traduttiva fatta in occasione del festival è stata di proiettare sia un file multilingue con una trascrizione del Polari e la traduzione in inglese, sia i sottotitoli che in italiano. Tuttavia, la natura particolare di questa antilingua risulterà più chiara a un pubblico anglofono o con una buona conoscenza della lingua inglese, mentre per il pubblico italiano risulterà più difficile comprendere la natura del Polari e la sua relazione con la lingua inglese e con la società del

³² Traduzione: Il Polari offre un sacco di possibilità comiche per gli scrittori - è camp, osceno e pieno di allusioni brillanti. [...] Ma Polari è pieno di luci e ombre - ci sono molte parole per descrivere il sistema giudiziario, la polizia, i tribunali e così la storia che abbiamo raccontato ha preso una piega più oscura quasi di sua iniziativa.

tempo. È stata fatta una scelta di questo tipo per favorire la godibilità dell'esperienza visiva da parte del pubblico, che in tal modo può comprendere il significato della conversazione che avviene fra i due protagonisti. Al contempo, si è voluto rendere trasparente sia per il pubblico italiano che per quello anglofono l'intenzione dei registi, ovvero quella di spiazzare il pubblico con un film in un'anti-lingua segreta, caratterizzata da un forte effetto straniante. Infatti una traduzione che escludesse il Polari avrebbe fornito solo il significato del dialogo, ma senza conferire ad esso l'effetto straniante tipico dell'anti-lingua. La trascrizione del Polari permette al contrario di stimolare l'interesse del pubblico, che può scegliere di leggerla e scoprire l'anti-lingua.

Altre ipotesi che erano state considerate erano infatti quella di tentare di trovare un equivalente italiano del Polari o di sfruttare la lingua italiana per creare un effetto simile a quello dell'antilingua. Tuttavia queste soluzioni sono state scartate, anche in favore della scelta di valorizzare i suoni e le intonazioni dell'audio originale in Polari, il quale, come già accennato, ha fra le altre influenze, quella della lingua italiana, che potrebbero ragionevolmente sembrare familiari anche a un pubblico italofono. Ci si è inoltre concentrati sulla resa in italiano degli aspetti più particolari del Polari, di cui si riporteranno alcuni esempi in seguito.

Uno degli aspetti più interessanti del corto è che riflette in maniera estremamente efficace le condizioni di vita della comunità LGBT+ di allora, come si può notare dall'esempio citato di seguito:

ST: Eine's the place to be.
TR: London in the place to be.
SUB: Niente è meglio di Londra

Londra rappresentava per la comunità LGBT+ e il Polari il centro di massimo sviluppo, benché come accennato in precedenza anche Manchester e Glasgow ospitavano una sottocultura abbastanza attiva. Il Polari era allora talmente ricco di opzioni e vario che anche all'interno della stessa città esistevano diverse versioni dell'antilingua. Per esempio, il Polari del West End londinese si

appoggiava ad un vocabolario più vicino a quello usato nella marina, mentre nell'East End era il mondo del teatro a influenzare l'antilingua (Zaltzman, 2019).

Una delle principali difficoltà incontrate, in particolare verso la metà del cortometraggio, è stata quella di rispettare le limitazioni circa numero di caratteri, lunghezza e tempi dei sottotitoli, in quanto il dialogo, che prima avveniva a velocità regolare, aumenta notevolmente il proprio ritmo. Questo fenomeno rimanda chiaramente alla funzione del Polari come linguaggio estremamente comunicativo, in particolare per quanto riguarda il gossip e i pettegolezzi circa altri membri della comunità LGBT+. Purtroppo in questo caso non è stato possibile trovare una soluzione che permettesse di rispettare le limitazioni imposte, ma si è al contrario cercato di condensare il più possibile il messaggio, eliminando ripetizioni, esclamazioni e informazioni ridondanti, in modo tale da facilitare la lettura dei sottotitoli, che per quanto più spogli, contengono nonostante ciò il significato primario del testo.

Un esempio di questa forte, ma necessaria riduzione del testo è al minuto 02:45.69:

ST: Pauline's a stretcher case. Trolled in one nochy to varda Phyllis plating some schinwars she'd blagged in the brandy latch.
TR Pauline is desperate. She came in one night to see Phyllis giving head to some Chinese guy she had picked up in the toilet.
SUB Ha visto Phyllisxs
succhiarlo a un cinese
che aveva rimorchiato in bagno.

È chiaro in questo esempio come sia stato ridotto il testo di arrivo nei sottotitoli italiani, dove si vanno a perdere diverse interessanti espressioni in Polari, come il verbo *trolled*, l'avverbio temporale *one nochy*.

Tuttavia queste espressioni sono state sacrificate a favore di altre che sono necessarie per la comprensione dell'evento che viene raccontato e che offrono ugualmente spunti di riflessione sul Polari. *Stretcher case*, che indica una persona distrutta o stanca, tanto da essere portata via su una barella (in inglese: *stretcher*). *Plating* è un termine molto comune in Polari, una lingua carica di riferimenti sessuali, e significa fare sesso orale. Il termine *brandy latch*, che si traduce con

bagno, è un composto che si basa sul Cockney Rhyming Slang *brandy and rum* per indicare il termine *bum* (fondoschiena) e *latch* che significa chiudere a chiave.

Sono presenti nel corso del film altri esempi di espressioni derivanti dal Cockney Rhyming Slang.

ST: Got three drags and a spit, doll?
TR: Have you got a cigarette doll?
SUB: Hai una sigaretta, bella?

Spit and drag è un termine che rima con *fag*, che a sua volta è un termine colloquiale per indicare una sigaretta. Nella traduzione si perde l'effetto del Cockney Rhyming Slang. Tuttavia, si è al contempo cercato di mantenere il termine vezzeggiativo *doll*, che è tipico del Polari e di tradurlo al femminile, benché i protagonisti siano entrambi uomini, in quanto una caratteristica dell'antilingua è quella di usare l'inversione di genere quando si parla ad altri individui (Baker, 2020).

Un altro fenomeno frequente nel Polari così come nel corto è l'utilizzo di modi di dire e parole slang tipiche dell'antilingua. La difficoltà nella traduzione di questi elementi si trova nel fatto che non sempre esistono equivalenti in Italiano.

Alcuni esempi che riscontriamo nel corto "Putting on the Dish" sono:

ST: Can't swing a cat but hit a cove.
TR: You can't go anywhere without meeting someone you know / It's a small world.
SUB: Com'è piccolo il mondo.

ST: She's all wind and piss, Pauline.
TR: She's all talk and no action, our Pauline.
SUB: Tutto fumo e niente arrosto, Pauline.

ST: Dish the dirt!
TR: Out with it!
SUB: Racconta!

Nei primi due casi, si è trovato un corrispondente modo di dire in italiano, benché difficilmente entrambe le soluzioni riflettono le forme più colorite e particolari del Polari. Nel terzo caso, per quanto si fosse pensato di utilizzare la soluzione

“Sputa il rospo!”, la soluzione più neutra “Racconta” è più breve per quanto riguarda il numero di caratteri, rendendo quindi il rapporto di caratteri per secondo più favorevole e migliorando, di conseguenza, la leggibilità del sottotitolo.

Uno degli aspetti fondamentali del Polari riguarda il forte contenuto legato alla sfera del sesso e del corpo, a cui si fanno riferimenti particolarmente espliciti, ma anche allusioni.

ST: I thought I was in for a real bona charvering.
TR: I thought I was in for a good fuck.
SUB: Pensavo sarebbe stata \ una bella scopata.

ST: You needn't put the brandy on for that.
TR: Don't need to use the lube for that.
SUB: Non serviva il lubrificante, per quello.

Nei casi in cui il riferimento al sesso o l'uso di turpiloquio è esplicito, si è preferito mantenere la traduzione il più esplicita possibile, in modo tale da rendere chiaro anche allo spettatore la libertà con cui il Polari tratta questi temi.

ST: MAUREEN: Ooh, bona batts. What size are your plates then?
ROBERTA: Ten, I think.
MAUREEN: What about your luppets? They size ten too?
TR: MAUREEN: Nice shoes. What size are your feet?
ROBERTA: Ten, I think.
MAUREEN: And your fingers? Size ten too?
SUB: MAUREEN: Belle scarpe. Che numero hai?
ROBERTA: 44, credo.
MAUREEN: E le tue mani? Anche quelle taglia 44?

ST: I've got your number ducky.
TR: I've got you figured out, doll.
SUB: Ti ho capito, sai, bella?

La stessa modalità è stata adottata nel caso in cui vengono fatte allusioni. Si predilige infatti una scelta che rispecchi il Polari nel testo di partenza, appoggiandosi non solo alla lingua italiana per ricreare l'allusione e le insinuazioni presenti nel testo di partenza (come si nota nel secondo dei due esempi riportati qui sopra, dove il personaggio di Roberta afferma di aver

inquadrato il suo interlocutore, ma non fa esplicitamente riferimento al fatto che ha capito che Maureen è gay e che sta facendo delle *avances*), ma anche all'immagine e al suono, come nel primo dei due esempi, dove, dopo l'allusione alle dimensioni delle parti del corpo di Roberta, si sente Roberta ridere, facendo capire che ha colto il riferimento, ma senza commentare ulteriormente. Questo è un esempio di come la multimodalità venga in aiuto del traduttore, che non deve fare affidamento unicamente al linguaggio per conferire un significato, strategia particolarmente rischiosa nel caso dei sottotitoli, a causa delle loro limitazioni di spazio e tempi (O'Sullivan, 2013).

Lo humour è, come già affermato, un aspetto fondamentale del Polari e viene creato tramite diverse caratteristiche dell'anti-lingua. Una delle più evidenti, come accennato nei precedenti capitoli, è l'uso del genere femminile per riferirsi a individui di sesso maschile. Durante tutto il cortometraggio i protagonisti si riferiscono l'uno all'altro con pronomi e appellativi femminili. Questo è ancora più evidente nella traduzione italiana, dato che l'italiano richiede la declinazione di sostantivi e aggettivi, che in inglese sono neutri, in uno dei due generi. Nonostante ciò, risulta evidente anche nella lingua inglese, in particolare quando si riferiscono a altri personaggi con nomi femminili, come Pauline.

ST: I've a bencove up that way. Pauline.
TR: I have a good friend up that way. Pauline
SUB: Una mia cara amica / vive da. quelle parti, Pauline.

In questo esempio compaiono entrambi i fenomeni descritti sopra: l'utilizzo di del nome proprio femminile Pauline per indicare un amico, così come della resa del termine "bencove" come "cara amica", declinandolo al genere femminile.

L'impiego di espressioni umoristiche nel cortometraggio riflette l'atteggiamento *camp* del Polari. I parlanti infatti, specialmente le cosiddette *bold queen* avevano la tendenza a ridicolizzare gli altri individui e a mettere allo scoperto difetti e caratteristiche che avrebbero spinto le persone a sentirsi insicure delle proprie debolezze. Sono infatti molto frequenti le espressioni di giudizio, gli aggettivi

che esprimono valutazioni e le critiche nell'antilingua. Questo aspetto è stato magistralmente ripreso da "Putting on the Dish" negli esempi che seguono:

ST: Dyed her riah, her ends are a right mess.
TR: She dyed her hair, her ends are a right mess.
SUB: Si è tinta i capelli / e sono un disastro.

ST: She's been a real bonaroba.
TR: She has been a real slut.
SUB: È stata una vera troia.

ST: Nada to varda in the larder?
TR: Small penis?
SUB: Ce l'aveva piccolo?

ST: ROBERTA: Speaking of baskets.
MAUREEN: That'd stretch your coribungus.
TR: ROBERTA: Speaking of packages.
MAUREEN: That would stretch your anus.
SUB: ROBERTA: A proposito di pacchi.
MAUREEN: Quello ti allargherebbe il culo.

Da questi esempi appare chiaro come i parlanti di Polari si dedichino al gossip e che non si facciano scrupoli nel criticare i loro conoscenti. Gli argomenti di discussione sono i più disparati, ma includono in maniera predominante l'aspetto fisico e i comportamenti sessuali altrui. Inoltre, si può notare come l'aspetto della sessualità sia centrale nelle conversazioni. Nella traduzione si è cercato di rimanere il più possibile fedeli allo spirito del Polari, con la sua irriverenza e franchezza nel parlare di argomenti tabù. Mentre nel terzo esempio la parola *penis* in inglese non è stata resa nel testo di arrivo, preferendo usare la traduzione "avercelo piccolo", in quanto rappresenta un'espressione fissa piuttosto comune nel linguaggio parlato in italiano, si è cercato di compensare in altri punti del testo, dove invece è stato mantenuto il turpiloquio come nell'originale (come nel quarto esempio citato sopra).

Un altro fenomeno interessante che richiama quello presentato qui sopra e che si collega all'uso dello humour nel Polari è la scelta di usare espressioni femminili per indicare le forze dell'ordine, come si può notare dall'estratto che segue.

ST: Well, she had a run in with the Lily Law, didn't she?
TR: Well, she had a run in with the police, didn't she?
SUB: Ha avuto un problema con la polizia.

Questo è uno degli aspetti più irriverenti del Polari che usa un espediente umoristico nei confronti delle istituzioni che promuovono l'oppressione della comunità LGBTQ+. I parlanti di Polari tendono infatti a ridicolizzare la situazione critica in cui erano costretti a vivere allora, tanto che sembra quasi che lo humour venga adottato come meccanismo di difesa da un mondo ostile (Zaltzman, 2019). È proprio causa del carattere provocatorio dell'antilingua e della tendenza a non essere politicamente corretto che ha attirato molte delle critiche negli anni successivi alla perdita della sua segretezza.

Nonostante gran parte del cortometraggio sia carico di humour e divertente, verso la fine l'atmosfera cambia in maniera sensibile. Mentre entrambe continuano a riferirsi le loro avventure e i pettegolezzi su conoscenti in comune, Maureen racconta a Roberta di un suo rapporto casuale con un uomo, avvenuto in un bagno pubblico. Tuttavia la storia di Maureen si trasforma in un triste resoconto di un incontro con la polizia, che risulta nell'arresto del suo amante, accusato da Maureen di essere omosessuale per difendere sé stessa.

Come affermano gli stessi registi nell'intervista sul blog dell'Associazione Concorso, il Polari, per quanto *camp*, sconcio, suggestivo e divertente, riflette le condizioni di un'epoca di persecuzioni e di oppressione e, come affermano Brian e Karl, "*Polari is full of shades of light and dark*" (Brian e Karl, 2021). Non mancano per esempio diverse espressioni per riferirsi al sistema giudiziario e alla polizia. I registi aggiungono che è significativo il fatto che il film sia incentrato in verità sulla confessione del personaggio di Maureen, che si trova al parco non per cercare un partner con cui fare sesso, come aveva ipotizzato Roberta, quando afferma, come citato in un esempio precedente, "*I've got your number, ducky*", ma per trovare un confessore a cui confidare il suo segreto e togliersi un peso dal petto (Ibid).

Questa parte finale del cortometraggio è risultata particolarmente difficile da tradurre, in quanto presenta elementi divertenti e trasgressivi, come l'utilizzo del turpiloquio per creare un certo di aspettativa nello spettatore, il quale, ascoltando lo scambio di battute che fino a quel momento aveva avuto effetti comici, non può far altro che aspettarsi che il racconto si concluda con l'ennesima battuta irriverente da parte di Maureen.

ST: MAUREEN: "There's a pouf in there", I said.

TR: MAUREEN: "There's a poof in there", I said.

SUB: MAUREEN: "C'è un frocio lì dentro", ho detto.

ST: MAUREEN: Nabbed her with her kaffies down, I suppose.

TR: MAUREEN: They must have caught her with her trousers down, I suppose.

SUB: MAUREEN: L'avranno beccata / con i pantaloni abbassati.

ST: ROBERTA: You disgust me.

SUB: ROBERTA: Mi fai schifo.

Come si può notare dalle battute riportate sopra, il tono del racconto cambia improvvisamente, spiazzando e sconvolgendo lo spettatore, così come il personaggio di Roberta. Nella traduzione di questo passaggio si è cercato di non far trapelare nulla prima della rivelazione fatta dal personaggio stesso e al contempo mantenere il tono di indifferenza di Maureen nelle sue battute. Anche in questo l'aspetto multimodale del prodotto audiovisivo è fondamentale nel conferire, tramite il tono di voce e il linguaggio corporeo che si può ammirare sullo schermo, il tentativo di Maureen di apparire noncurante e poco dopo anche il disgusto e il disprezzo di Roberta nei confronti del suo interlocutore.

In conclusione, per quanto gli esempi riportati sopra e le soluzioni proposte non siano univoche né perfette, si è cercato di conservare al meglio l'essenza del Polari e al contempo di garantire la comprensione dei due prodotto audiovisivi da parte degli spettatori e di assicurarsi che la visione di essi fosse non solo educativa, ma anche piacevole e ricreativa.

Conclusioni

L'ambito degli studi sulla traduzione audiovisiva mi è particolarmente caro per una mia affinità e un mio forte interesse verso mondo dello spettacolo e del cinema in ogni sua declinazione, dai lungometraggi ai cortometraggi e alle serie televisive, dai documentari alla fiction. È stata quindi per me un'occasione unica potermi cimentare nella stesura di un elaborato in questo particolare ambito.

Il lavoro di sottotitolaggio svolto durante il tirocinio è stato particolarmente impegnativo. Prima di tutto poiché il Polari non è certo una delle lingue oggetto dei miei studi e che non mi era per nulla familiare. Lo scoglio linguistico non è stato infatti un fattore da sottovalutare, in quanto, prima di poter procedere con la creazione dei sottotitoli, è stato necessario entrare in contatto con la lingua e conoscerne le sue caratteristiche e i suoi tratti fondamentali.

Dopo aver iniziato a fare la conoscenza del Polari, mi sono imbattuta nella sfida di trovare un modo per tradurlo in italiano nei sottotitoli, non solo per la natura della lingua, che per la sua unicità non ha un fenomeno corrispondente nella lingua italiana, ma anche per le difficoltà insite nella creazione di sottotitoli. Si è quindi cercato di ottenere un risultato che facesse giustizia al Polari, tramandandone quindi tutte quelle caratteristiche e particolarità che la rendono un fenomeno così singolare e unico, e che al contempo rendesse la visione dei due prodotti il più possibile piacevole per un pubblico non solo di linguisti o persone con un interesse particolare nei confronti delle lingue, ma anche per chi vuole semplicemente apprezzare la storia narrata dai due video, sia essa un racconto di fiction o la storia documentata della carriera di un artista.

Il lavoro svolto durante il tirocinio presso l'Associazione Concorso, che ringrazio per questa possibilità, e la conseguente stesura del presente elaborato mi hanno dato la possibilità di scoprire il mondo del Polari, di approfondire la mia conoscenza della storia della comunità LGBT+, a cui mi sento particolarmente vicina. Non ho potuto far a meno di ammirare la resilienza di una comunità

oppressa in passato, non solo dall'opinione pubblica, ma anche dalle leggi e dallo stato e che, nonostante gli ostacoli, le difficoltà, l'odio e il disprezzo, è riuscita non solo a trovare un espediente comunicativo per proteggersi, ma anche per divertirsi. Mi ha anche portato a riflettere sull'attualità, e su come, nonostante siano passati circa sessanta anni da quando l'omosessualità fu decriminalizzata nel Regno Unito nel 1967, e nonostante i grandi passi fatti sul fronte dei diritti civili e della parità, non manchino le manifestazioni di ostilità e disprezzo nei confronti delle minoranze. Spero tuttavia che il Polari, che racconta una storia di oppressione e resistenza, di passi avanti e di resilienza anche di fronte a battute d'arresto e passi indietro, possa essere un esempio di conforto e speranza per chi ancora vive in un clima difficoltà, di odio e paura.

Bibliografia

Abdelaal, N. M. & Al Sarhani, A. (2021). "Subtitling strategies of swear words and taboo expressions in the movie "Training Day".

Published in: *Heliyon*, Volume 7, Issue 7, E07351, July 01, 2021.

Baker, M. (1992). *In other words: A coursebook on translation*. London: Routledge.

Baker, P. (2002). *Polari – The lost language of gay men*. London: Routledge.

Baker, P. (2002). "The construction of gay identity via Polari in the Julian and Sandy radio sketches". *Lesbian and Gay Review*, 3(3), 75-83.

Baker, P. (2020). *Fabulosa! The story of Polari, Britain's secret gay language*. London: Reaktion Books Ltd.

Bartoll, E. "Parameters for the classification of subtitles". In Pilar Orero. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Berridge, V. (1994). "Researching Contemporary History: AIDS". *History Workshop*, 38, 228–234.

Bassnett, S. (2002). *Translation studies*. Londra e New York: Routledge Taylor & Francis Group.

Bellassai S. (2004). *La mascolinità contemporanea*. Carocci, Roma.

Bengry, J. (2014). "Profit (f)or the public good? Sensationalism, Homosexuality and the Postwar Popular Press." *Media History*, 20:2, 146-166.

Benadusi, L. (2007). “La storia dell’omosessualità maschile: linee di tendenza, spunti di riflessione e prospettive di ricerca”. *Rivista di Sessuologia*, Vol 31 – n.1 anno 2007

Buckle, S. (2015). *The way out: A history of Homosexuality in Modern Britain*. Londra-New York: I.B.Tauris.

Chiaro, D. (2010). *Translation, Humour and Literature: Translation and Humour Volume 1*. Londra/New York: Continuum International Publishing Group

Cohler, D. (2007). “Sapphism and Sediton: Producing Female Homosexuality in Great War Britain”. *Journal of the History of Sexuality*, 16(1), 68–94.

Cox, L. & Fay, R. (1994). “Gayspeak, the linguistic fringe: Bona Polari, Camp, Queerspeak and beyond”. Whittle (1994), *The Margins of the city: Gay Men’s Urban Lives*. Aldershot: Arena / Ashgate Publishing.

De Hinges Andido, I. (2014). *The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of It’s a Free World*. Spain: Universitat Jaume I.

Díaz Cintas, J., & Remael, A. (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling. Translation Practices Explained*. Londra e New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Flynn, P. (2018). *Good as you: From Prejudice to Pride – 30 Years of Gay Britain*. London: Ebury Press (Penguin Random House UK).

Gottlieb, H. (1992). “Subtitling. A new university discipline”. Dollerup, C. & Loddegaard, A (1992). *Teaching Translation and Interpreting, Talent and*

Experience. Papers from the First Language International Conference.

Amsterdam: JohnBenjamins.

Gottlieb, H. (1997). *Subtitles, Translation & Idioms*. Danimarca: University of Copenhagen: Reproafdelingen.

Grönfors, M., & Stålström, O. (1987). "Power, Prestige, Profit: AIDS and the Oppression of Homosexual People". *Acta Sociologica*, 30(1), 53–66.

Hajek, J. (1990). *Parlaree [aka Polari]: Etymologies and Notes*. University of Melbourne.

Halliday, M. A. K. (1976). "Anti-Languages". *American Anthropologist*, 78(3), 570–584.

Hamaidia, L. (2007). "Subtitling Slang and Dialect". *MuTra 2007. LSP Translation Scenarios: Conference Proceedings*.

Istiqomah, L., et al. (2019). "Slang Language Subtitle Strategy in the Movie Entitled 'The Social Network'". *Langkawi Journal of The Association for Arabic and English*, 5(2), 152-162

Ivarsson, J., Carroll, M.(1998). *Subtitling*. Simrishamn, Svezia: TransEdit HB.

Louwerse, M. M. (2004). "Semantic Variation in Idiolect and Sociolect: Corpus Linguistic Evidence from Literary Texts". *Computers and the Humanities*, 38(2), 207–221

Meecham, P. (2007). *Reconfiguring the Shipping News: Maritime's hidden histories and the politics of gender display*. Institute of Education, University of London, UK.

Montgomery, M. (1986). *An introduction to language and society*. London: Routledge.

O’Sullivan, C. (2013). “Multimodality as challenge and resource for translation”. University of Portsmouth. *The Journal of Specialised Translation*, Issue 20 – July 2013

Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual translation. Theories, Methods and Issues*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.

Ramula, S. (2017). *Subtitling Fictional Languages. Translating Elvish into Finnish in The Lord of the Rings*. University of Vaasa.

Reglia, M. (2012). “La mascolinità fascista e la repressione della sua devianza: l’originalità della Venezia Giulia”. In *Acta Historiae*. 20, 2012, 3

Remael, A. (2004) “A place for dialogic analysis in subtitling courses”. Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken, Hogeschool Antwerpen, Antwerp: Belgium. Pilar Orero. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Remael, A. (2010) “Audiovisual translation”. Artesis University College. Gambier, Y. & Van Doorslaer, L. (2010). *Handbook of translation studies. Volume 1*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Sánchez, D. “Subtitling methods and team-translation”. Pilar Orero. (2004). *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Shaw, R. (1966). "Television: Freedom and Responsibility". *New Blackfriars*, 47(553), 453–465.

Stöckl, H. (2004). *In between modes. Language and image in printed media*. Technical University Chemnitz, Germany.

Taylor, C. (2000). "The Subtitling of Film: reaching another community". Università di Trieste. Ventola E. *Discourse and Community; Doing Functional Linguistics* Tübingen: Gunter Narr Verlag.

Taylor, H. (2007). *Polari: A sociohistorical study of the life and decline of a secret language*. University of Manchester.

Trudgill, P. (2000) *Sociolinguistics. An introduction to language and society*. London: Penguin Books.

Venuti, L. (1999). *L' invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*. Roma: Armando Editore.

Walker, R. (2019). *Culture is a Drag*. Appalachian State University.

Wang, D. (2014). "Subtitling Humour in Transcultural Context". Wang, Y. (2014). *Chinese Semiotic Studies* 10.2.

Sitografia

Anthony, A. (2012). *Ban This Filth! Letters from the Mary Whitehouse Archive*, edited by Ben Thompson – review. In *The Guardian*, Sun 11 Nov 2012.

<https://www.theguardian.com/books/2012/nov/11/mary-whitehouse-ban-this-filth-review> [visitato: 22.02.2022]

AsinoVola Blog (Concerto)

Brian & Karl. (2021). Putting on the Dish – An interview

<https://asinovolablog.it/en/putting-on-the-dish-intervista/> [visitato: 24.02.2022]

Baggio, S. (2021, 17 giugno). *Il linguaggio segreto usato nella comunità gay nell'Inghilterra di metà Novecento*. Il POST.

<https://www.ilpost.it/2021/06/27/polari-linguaggio-segreto-comunita-gay-queer-regno-unito-londra/> [visitato: 12.01.2022]

Baker, P. (2017) *A brief history of Polari: the curious after-life of the dead language for gay men*.

<https://theconversation.com/a-brief-history-of-polari-the-curious-after-life-of-the-dead-language-for-gay-men-72599> [visitato: 23.02.2022]

BBC UK Subtitling Guidelines.

<https://www.bbc.co.uk/academy-guides/how-do-i-create-subtitles> [visitato: 17.01.2022]

Brake, C. (2017) . *Polari - A short documentary about the lost language of gay men*. The London Film School.

<http://chris-brake.com/polari.html> [visitato: 3.01.2022]

Branigan, T. (2004) *Pride and prejudice in the gay 1920s. Balls and classified ads were part of the thriving early 20th-century scene*. The Guardian, Sat 3 Jul 2004.

<https://www.theguardian.com/uk/2004/jul/03/gayrights.world> [visitato: 27.12.2021]

Brougham, W. & Baker, P. (2016, November 18). Polari – The Story of Britain's Gay Slang.

https://www.youtube.com/watch?v=S1-rX_u5_wE [visitato: 24.02.2022]

Buzwell, G. (2019). *Homosexuality, censorship and British drama during the 1950s and 1960s*. British Library, Discovering Literature. 11 Jun 2019
<https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/homosexuality-censorship-and-british-drama-during-the-1950s-and-1960s> [visitato: 25.02.2022]

Davies, D. (2012). *L'Orientamento Sessuale*.
http://www.pinktherapy.com/portals/0/downloadables/Translations/I_SexualOrientation.pdf [visitato: 17.02.2022]

English Heritage – LGBT!+ History.
<https://www.english-heritage.org.uk/learn/histories/lgbtq-history/> [visitato: 8.02.2022]

Fitzsimons, T. (2019, April 20). *Drag troupe 'The Sisters of Perpetual Indulgence' mark 40 years of 'dragtivism'*. NBC News.
2019. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/drag-troupe-sisters-perpetual-indulgence-mark-40-years-dragtivism-n996701> [visitato: 25.02.2022]

Franks, J. (1997) “Sexual Politics in the 90s: Gay and Lesbians – The rainbow alliance comes of age”. *The Independent*, 17 May 1997.
<https://www.independent.co.uk/life-style/sexual-politics-in-the-90s-gay-and-lesbian-the-rainbow-alliance-comes-of-age-1262133.html> [visitato: 23.02.2022]

Hackett, A. (2018). “Out of The Closet and Into the Community. The Impact of a Forgotten Gay Language”. University of Pittsburgh. *Forbes & Fifth* Volume 13, Fall 2018
<https://www.forbes5.pitt.edu/article/out-closet-and-community#refnt8> [visitato: 24.02.2022]

Halkitis, P. N. (2012). “Discrimination and homophobia fuel the HIV epidemic in gay and bisexual men”. *Psychology and AIDS Exchange Newsletter* (April 2012).

<https://www.apa.org/pi/aids/resources/exchange/2012/04/discrimination-homophobia> [visitato: 22.02.2022]

Hjort, M. (2009). “Swearwords in Subtitles. A Balancing Act”. University of Helsinki. *inTRAlinea Special Issue: The Translation of Dialects in Multimedia*

<https://www.intralinea.org/specials/article/1718> [visitato: 25.02.2022]

Istituto Superiore di Sanità. “Infezione da Hiv e Aids – Un po’ di storia”.

Epicentro. L'epidemiologia per la sanità pubblica.

<https://www.epicentro.iss.it/aids/storia> [visitato: 15.12.2021]

Jenner, G. (2019). *You are dead to me. LGBTQ History*. BBC Podcasts

<https://www.bbc.co.uk/programmes/p07nwyfm> [visitato: 12.12.2021]

Lee, S. (2021, Feb 26). *Life was a party before Aids arrived in London*. BBC News.

<https://www.bbc.com/news/uk-england-london-55983269> [visitato: 22.02.2022]

MacMillan, I. (1997). *It's not Unusual: a Lesbian and Gay History*. BBC Four.

<https://www.bbc.co.uk/programmes/b007yyzy/episodes/guide>

Part One: *Age of Innocence*.

<https://www.youtube.com/watch?v=E82IqzmxXUM> [visitato: 12.12.2021]

Part Two: *Double Lives*.

<https://www.youtube.com/watch?v=UnzggJuwwwI> [visitato: 13.12.2021]

Part Three: *Into the Light*.

<https://www.youtube.com/watch?v=BSPgOL8r9mY> [visitato: 20.01.2022]

May, M.. (2007, Oct 17) “Sisters of Perpetual Indulgence have history of charity, activism”. *Sfgate*.

<https://www.sfgate.com/news/article/Sisters-of-Perpetual-Indulgence-have-history-of-2518235.php>

Meneghello, D. (2018). *Jez Dolan: Polari – an Etymology According to a Diagrammatic by Alfred H. Barr (1936)*.

<https://dergreif-online.de/artist-blog/jez-dolan-polari-etymology-according-diagrammatic-alfred-h-barr-1936-2012/> [visitato: 25.02.2022]

Moore, C. (2016) “Lavender Language, The Queer Way to Speak”. *Out Magazine*

<https://www.out.com/out-exclusives/2016/8/17/lavender-linguistics-queer-way-speak> [visitato: 24.02.2022]

Neal, T. (2021). “The Claverley teacher who dedicated herself to cleaning TV of 'utter filth'”. *Shropshire Star*.

<https://www.shropshirestar.com/news/features/2021/10/11/great-lives--mary-whitehouse/> [visitato: 24.02.2022]

Pruitt, S. (2019). *How Gay Culture Blossomed During the Roaring Twenties. During Prohibition, gay nightlife and culture reached new heights—at least temporarily.*

<https://www.history.com/news/gay-culture-roaring-twenties-prohibition>
[visitato: 17.01.2022]

Pye, I. (2004). *Polari. Short Documentary*. BBC FOUR.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ol8MIXWoujY> [visitato: 10.01.2022]

Quinion, M. (1996). “How Bona to Vada your Eke”. *World Wide Words*.

<https://worldwidewords.org/articles/polari.htm> [visitato: 10.02.2022]

Richardson, C. (2005, Jan 17) “What brings you trolling back, then? Polari, the gay slang, is being revived. Camp is being rehabilitated. Fantabulosa!” *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2005/jan/17/gayrights.comment> [visitato: 17.02.2022]

Short, D. (2015). “Gay Language: More Than Just Language, But an Identity”. <https://digitalshowcase.lynchburg.edu/cgi/viewcontent.cgi?filename=0&article=1050&context=studentshowcase&type=additional> [visitato: 18.02.2022]

Summers, C. J. (2015). “Wolfenden Report”. *glbtq Inc.*
http://glbtqarchive.com/ssh/wolfenden_report_S.pdf [visitato: 20.02.2022]

Newsome, J. & Friedberg, E. (2020) *Pride Month: Nazi Persecution of gay people*. Washington, DC: United States Holocaust Memorial Museum.
Speaker: Dr. Jake Newsome, Historian, United States Holocaust Memorial Museum
Moderator: Dr. Edna Friedberg, Historian, United States Holocaust Memorial Museum.
<https://www.youtube.com/watch?v=7hiOz14jh7k> [visitato: 21.12.2021]

Zaltzman, H. (2019). *The Allusionist*. 99. Polari.
<https://www.theallusionist.org/polari> [visitato: 25.02.2022]

Link e approfondimenti:

Asino Vola, il Blog.

<https://asinovolablog.it/>

Brian Fairbairn e Karl Eccleston, sito ufficiale.

<https://cargocollective.com/brianandkarl>

Concerto Film Festival, sito ufficiale

<https://concertofilmfestival.com/>

David Bowie, sito ufficiale (Album: Blackstar).

<https://www.davidbowie.com/blackstar>

Dolan, J. & Richardson, J. *Polari Magazine*.

<http://www.polarimagazine.com/opinion/let-there-be-sparkle/>

Harvey Milk Foundation.

<https://milkfoundation.org/about/harvey-milk-biography/>

Julian & Sandy (Episodi su Youtube).

https://www.youtube.com/watch?v=sXjYIX9iFMo&list=PL9MP6KqRFaaqxCIj56g9OqF9agw5W_9g1

Morrissey, sito ufficiale.

<https://www.morrisseyofficial.com/>

Netflix, linee guida per i sottotitoli (Italiano).

<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215349898-Italian-Timed-Text-Style-Guide>

Oscar Wilde.

<https://www.history.com/topics/gay-rights/oscar-wilde-trial>

https://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/wilde_oscar.shtml

Peter Tatchell, sito ufficiale.

<https://www.petertatchell.net/>

Polari Bible, sito ufficiale.

<https://www.polaribible.org/>

<https://www.polaribible.org/bible/bible.pdf>

Polari Salon, sito ufficiale.

<https://www.polarisalon.com/>

<https://www.polarisalon.com/polari-prize>

Richardson, J. Polari (app).

<https://apps.apple.com/it/app/polari/id547241282>

Sisters of Perpetual Indulgence Inc, sito ufficiale.

<https://www.thesisters.org/>

Terence Higgins Trust, sito ufficiale.

<https://www.tht.org.uk/>

UK Parliament, Sexual Offenses Act 1967.

<https://www.parliament.uk/about/living-heritage/transformingsociety/private-lives/relationships/collections1/sexual-offences-act-1967/sexual-offences-act-1967/>

Summary

This dissertation focuses on Polari, a secret language used by gay men and women in Britain, prior to the decriminalisation of homosexuality in 1967. It deals also with Audiovisual Translation, in particular it focuses on the subtitling of two products in which Polari is spoken: “Bruce Eves in Polari” and “Putting on the Dish”.

The first chapter contains an analysis of Polari as an anti-Language, used by a marginalized community. It focuses also on its historical and linguistic influences., as well as its speaker and its uses and functions.

The second chapter describes the history of homosexuality and its perception, with particular focus on the Twentieth century. It also describes how Polari influenced the lives of the LGBT+ community in the UK and how and why Polari disappeared.

The third chapter covers the main works in Polari, such as the famous Julian and Sandy sketches, the translation in Polari of the Bible, and more recent productions such as the *Polari* app, songs (like *Piccadilly Palare* by Morrissey, *Girl loves me* by David Bowie and *Naff Switch* by Ida Barr), as well as the literary club called *Polari Salon* and many others.

The fourth chapter consists in an analysis of Audiovisual Translation, of its characteristics and challenges, including multimodality, space and time limitations, the translation of slang and dialects, of swearwords, of humour and multilingual products.

In the final chapter there is a practical analysis of the subtitling choices made for the translation of “Bruce Eves in Polari” and “Putting on the Dish”.

Zusammenfassung

Diese Masterarbeit geht um Polari, eine Geheimsprache, die von homosexuellen Männern und Frauen in Großbritannien vor der Entkriminalisierung der Homosexualität im Jahr 1967 verwendet wurde. Sie betrifft auch die audiovisuelle Übersetzung und konzentriert sich insbesondere auf die

Untertitelung zweier Produkte, in denen Polari gesprochen wird: "Bruce Eves in Polari" und "Putting on the Dish".

Das erste Kapitel enthält eine Analyse von Polari als Anti-Sprache, die von einer marginalisierten Gemeinschaft verwendet wird. Es geht auch um die historischen und sprachlichen Einflüsse sowie um die Sprecher und die Verwendungszwecke und Funktionen der Sprache.

Das zweite Kapitel beschreibt die Geschichte der Homosexualität und ihrer Wahrnehmung mit besonderem Interesse für das zwanzigste Jahrhundert.

Außerdem wird beschrieben, wie Polari das Leben der LGBT+-Community im Großbritannien beeinflusst hat und wie und warum Polari verschwunden ist.

Das dritte Kapitel beschreibt die wichtigsten Werke in Polari, wie die berühmten Sketche von Julian und Sandy, die Übersetzung der Bibel in Polari und neuere Produktionen wie die *Polari*-App, Lieder (wie *Piccadilly Palare* von Morrissey, *Girl loves me* von David Bowie und *Naff Switch* von Ida Barr) sowie den literarischen Club namens *Polari Salon* und viele andere.

Übersetzung, ihrer Eigenschaften und Herausforderungen, einschließlich der Multimodalität, der räumlichen und zeitlichen Beschränkungen, der Übersetzung von Slang und Dialekten, von Schimpfwörtern, von Humor und mehrsprachigen Produkten.

Das letzte Kapitel enthält eine praktische Analyse der Entscheidungen, die bei der Übersetzung von "Bruce Eves in Polari" und "Putting on the Dish" für die Untertitelung getroffen wurden.